

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

**A DANÇA FLAMENCA: UMA EXPERIÊNCIA
DE ENSINO-APRENDIZAGEM**



Erika Leticia Hernández Barberena
São Paulo- 2008

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes Programa
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

**A DANÇA FLAMENCA: UMA EXPERIÊNCIA
DE ENSINO-APRENDIZAGEM**

Erika Leticia Hernández Barberena

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial
exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes,
área de concentração em Artes Visuais,
linha de pesquisa Ensino e Aprendizagem da Arte,
sob a orientação do **Profa Dra Luiza Helena da Silva Christov**,
para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo - 2008

FICHA CATALOGRÁFICA

Hernández Barberena, Erika Leticia

A dança flamenca: uma experiência de Ensino-Aprendizagem.
São Paulo, 2008 – 132 páginas

Orientadora: Profa Dra Luiza Helena da Silva Christov
Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista – UNESP.

Palavras-chave: Ensino-aprendizagem, dança flamenca,
duende, flamenco.

Foto da primeira folha: Erika Leticia Hernández Barberena, dançando por alegrias.
Teatro Maria della Costa, São Paulo, SP, Brasil. Dezembro, 2007. Acervo da autora.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Profa. Dra. Luiza Helena da Silva Christov
Universidade Estadual Paulista

1º examinador: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi
Universidade Estadual Paulista

2º examinador: Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira
Universidade Estadual de Campinas

Aprovado em 04/09/08

Às três pessoas que mais amo:

Meus pais, Leticia e Roberto

E meu marido e companheiro de vida, Oscar

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo seu incondicional e infinito amor e confiança em tudo o que eu faço. Por acreditar em mim como dançarina, artista e intelectual.

Ao meu pai, por encorajar-me a continuar o andar acadêmico e pelo seu apoio constante nas horas de conversa sobre temas relacionados à pesquisa.

Ao meu amado Oscar, pelo seu amor, companhia, paciência e apoio em nossa vida juntos e na realização do mestrado e da dissertação.

À querida professora Luiza pela paciência, dedicação e carinho em horas intermináveis de análise e correção do trabalho. Por estar sempre disposta a ajudar-me e acolher-me como a sua orientanda, abrindo-me assim, as portas do ensino-aprendizagem da arte.

Ao professor Milton, que acolheu pacientemente minha chegada acadêmica ao Instituto de Artes.

Às minhas queridas alunas e meu querido aluno: Ana Lucia, Fábio, Audy, Marina, Vânia, Andreia, Thais, Ayumi, Magda, Moara e Tatiana. Por permitir-me aprender e crescer junto com eles como artista e pessoa. Agradeço também o seu tempo dedicado preenchendo questões, autorizações e procurando fotografias.

Ao Jeferson, pelas horas de canto e toque flamenco; por compartilhar a paixão por esta arte e a experiência de ensino-aprendizagem na sala e aula.

Aos colegas do mestrado e ao grupo “Roda Línguas”, por escutar e participar da análise da pesquisa.

Ao Instituto de Artes e a UNESP, por abrir-me as suas portas e permitir-me viver academicamente esta maravilhosa experiência.

RESUMO

Esta pesquisa analisa uma experiência de ensino e aprendizagem da dança flamenca desenvolvida em uma academia em São Paulo, junto a duas turmas e abarcando um total de doze participantes.

Utilizando os conceitos de experiência, experiência estética e vivência estética, foram considerados os recursos que possibilitam um aumento da qualidade do ensino-aprendizagem desta dança.

A dança flamenca é uma arte originada pela miscigenação de culturas ciganas que se fixaram em Andaluzia, sul da Espanha, de onde surgiram seu toque, bailado, ritmo e canto. A expressão corporal ou *El duende*, aquele sentimento que se expressa mediante o flamenco, é necessário para uma interpretação que se conecte com o público. Nesta dissertação, realizo ainda uma reflexão sobre o significado e a importância do conceito de duende para quem interpreta/dança o flamenco.

Os procedimentos de pesquisa foram: análise de material bibliográfico sobre história e características do flamenco; descrição sobre os processos de aulas e entrevistas escritas sobre os sentidos produzidos pelos participantes a respeito de suas experiências com a dança flamenca.

Os aprendizados com esta pesquisa são essencialmente: maior compreensão sobre o conceito de *duende*, a valorização da reflexão sobre o movimento durante a aula, para conseguir o desenvolvimento e expressão do *duende*; assim como a criação de dois elementos para o ensino do flamenco - a utilização do espelho-lousa e a criação de um roteiro coreográfico para vivenciar com os alunos.

Palavras-chave: Ensino-aprendizagem da arte, dança flamenca, duende, flamenco.

Grande Área: letras, lingüística e artes

Área: artes

RESUMEN

La presente investigación analiza la experiencia de enseñanza y aprendizaje de danza flamenca desarrollada en una academia de danza en São Paulo y en la cual participaron dos grupos, totalizando doce alumnos. Mediante el uso de los conceptos de experiencia, experiencia estética y vivencia estética, se consideraron los recursos que posibilitan un aumento en la calidad de enseñanza-aprendizaje de esta danza.

La danza flamenca es un arte originado por la combinación de diversas culturas llevadas a Andalucía -sur de España- por los gitanos, de donde surgió el toque, baile y cante. La expresión corporal o *El duende*, aquel sentimiento que se expresa mediante el flamenco, es necesaria para una interpretación que llegue al público. Esta investigación entraña una reflexión sobre el significado y la importancia del duende para quien interpreta/baila flamenco.

Los procedimientos de investigación fueron: análisis del material bibliográfico sobre la historia y características del flamenco; descripción sobre los procesos en las clases y las entrevistas escritas sobre los sentidos producidos por los participantes con respecto a sus experiencias con la danza flamenca.

Los aprendizajes con esta investigación son, esencialmente, el hallazgo de dos herramientas para la enseñanza del flamenco (utilización del espejo como pizarrón y creación de una guía coreográfica escrita para entregar a los alumnos), el esclarecimiento y análisis del concepto *duende*, así como la valorización de la racionalización del movimiento por parte de los alumnos durante la clase, para conseguir desarrollar y expresar el *duende*.

Palabras-clave: enseñanza-aprendizaje del arte, danza flamenca, duende, flamenco.

Grande Área: letras, lingüística e artes

Área: artes

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 1. APPERLEY, G. **Cante Jondo**, sem data, óleo (169 X 185). Disponível em: <<http://miespacioflamenco.blogspot.com/search?q=cante>>. Acesso em: 12 junho de 2008 18
- Fig. 2. LLOVERA Y BOFILL, J. **Baile flamenco**, 1892-1896, óleo (56x73). Disponível em: <<http://miespacioflamenco.blogspot.com/search?q=cante>>. Acesso em: 12 de junho de 2008.....18
- Fig. 3. GROSSO SÁNCHEZ, A. **Custodia Romero**, carvão e pastel sobre papel, (93.5 x 65.5). Disponível em: <<http://miespacioflamenco.blogspot.com/search?q=custodia+romero>>. Acesso em: 13 de junho de 2008..... 24
- Fig. 4. **Pastora Imperio**. Foto. Faculdade de Geografia e Historia da Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/hcontemp/madrid/cuple.htm>> Acesso em: 12 de junho de 2008 24
- Fig. 5. **Caras da trilogia de Carlos Saura**. DVDs. Disponível em: <www.flamencoexport.com>. Acesso em: 12 de junho de 2008..... 26
- Fig. 6. **O compasso flamenco**. NUÑEZ, F. Comprende el flamenco/Understanding Flamenco/ Flamenco verstehen. Madrid: RGB Arte Visual S.L, 2003, p. 14..... 28
- Fig. 7. **Mantón de Manila e detalhe do bordado**. Acervo da autora 32
- Fig. 8. **Ilustração das sevillanas**. SOROLLA Y BASTIDA, J. **Sevilla, El baile**, óleo (3.5x3m), 1914. Disponível em: <<http://miespacioflamenco.blogspot.com/search?q=sevillanas>>. Acesso em: 3 de junho de 2008.....34
- Fig. 9. **"Pericones"**, usados para dançar alguns palos do flamenco como as sevillanas e os caracoles. Acervo da Autora.....34
- Fig. 10. **Joaquín Cortés** e seus musicistas, no seu espetáculo Live. Disponível em: <www.photonews.com.pt>. Acesso em: 13 de junho de 2008..... 37
- Fig. 11. **El Camarón y el Tomatito atuando juntos**. Disponível em: <http://www.ethingsonline.com/duendemad/cine/58_camaron.jpg> Acesso em: 13 de junho de 2008.....37
- Fig. 12. **Cajón flamenco**. Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/related/7512570/1>> Acesso em: 13 de junho de 2008 38
- Fig. 13. **Eva la Yerbabuena**. Disponível em: <www.flamenco-news.com> Acesso em: 13 de junho de 2008 40
- Fig. 14. **Movimento das mãos**. Acervo da autora.. 45
- Fig. 15. **Movimento dos pés**. Acervo da autora.....46

Fig. 16. Técnica de sapateado. Acervo da autora	48
Fig. 17. Diversas torções do dorso. Acervo da autora.....	49
Fig. 18. Roteiro coreográfico das Sevillanas. Criação da autora	51
Fig. 19. Explicação do compasso das Alegrías. Criação da autora	52
Fig. 20. Explicação da estrutura das Alegrías. Criaçãoda autora	53
Fig. 21. Castañuelas (castanholas). Acervo e mãos da autora	54
Fig. 22. Explicação do toque das castanholas. Criação e acervo da autora	56
Fig. 23. A autora dançando por Alegrías. Teatro Maria della Costa, São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora	58
Fig. 24. Audimara Veronese dançando “Asturias” com castanholas Teatro Maria della Costa, São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora.....	62
Fig. 25. A autora dançando “Asturias”com castanholas. Teatro Maria della Costa, São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora.....	64
Fig. 26. Jeferson, guitarrista flamenco. Acervo da autora	66
Fig. 27. Moara Barboza Rodrigues na sala de aula. Atrás dela, de esquerda à direita, Marina, Audy e Vânia. Acervo da autora	68
Fig. 28. Ao final de uma apresentação. De esquerda à direita: Andreia, Vânia, Audy, Ana Lúcia e Marina. São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora	69
Fig. 29. Perguntas para alunos iniciantes.	70
Fig. 30. Ana Lucia Rabelo de Oliveira dançando “Sevillanas”. Acervo da autora	71
Fig. 31. Questões para alunos de nível intermediário.	72
Fig. 32. Segundas questões para alunos de nível intermediário	73
Fig. 33. Magda Rios Rimolo dançando Sevilhanas. Acervo da autora	74
Fig. 34. Apresentação no Teatro Maria della Costa, dançando Sevilhanas. De esquerda à direita: Vânia, Audy, Ana Lúcia e Marina. São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora.	76
Fig. 35. Apresentação no final do ano, dançando "Asturias"com castanholas. De esquerda à direita: Audy, professora Erika e Ana Lúcia. Teatro Maria della Costa, São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora.....	76
Fig. 36. Dançando por Alegrías. Erika Leticia Hernández Barberena. Teatro Maria della Costa, São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora.....	86

Fig. 37. Dançando o <i>silencio</i> (parte corporal) das Alegrias. Erika Leticia Hernández Barberena. Teatro Maria della Costa, São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora.....	92
Fig. 38. Erika Hernández, dançando o final de uma <i>letra</i> das Alegrías. Teatro Maria della Costa, São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora.....	96
Fig. 39. Erika Hernández dançando uma <i>letra</i> das Alegrías. Teatro Mar della Costa, São Paulo, SP, 2007. Acervo da autora.	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	
O FLAMENCO E A DANÇA FLAMENCA	15
1.1. AS ORIGENS E O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DO FLAMENCO	16
1.1.1. Cafés de cante.....	17
1.1.2. Teatros e Toros	19
1.1.3. <i>Tablaos</i> flamencos	20
1.1.4. Recuperação do Flamenco: festivais e flamencologia	20
1.2. A DANÇA FLAMENCA: ORIGENS E HISTÓRIA.....	22
1.2.1. “Funciones” e “ensaios públicos”	22
1.2.2. Os artistas dos cafés de cante	23
1.2.3. Consolidação e difusão do flamenco	25
1.2.4. <i>Tablaos</i> e festivais	25
1.2.5. O flamenco vai para o cinema.....	26
1.3. OS PALOS E BAILES FLAMENCOS	27
1.3.1. Os compassos do flamenco	27
1.3.2. Soleares	28
1.3.3. Bulerías.....	29
1.3.4. Seguiriya	29
1.3.5. Alegrias.....	30
1.3.6. Tangos.....	30
1.3.7. Farruca.....	31
1.3.8. Fandangos	31
1.3.9. Sevilhanas.....	32
1.3.10. Cantes de ida y vuelta.....	33
1.3.11. Cantes de levante	33
1.4. O FLAMENCO ATUAL	35
1.4.1. Importância da sincronização	35
1.4.2. O canto	36
1.4.3. A guitarra flamenca	38
1.4.4. O cajón flamenco.....	38
1.4.5. Novo flamenco	39
1.4.6. A dança flamenca hoje	39
1.4.7. A notação da dança flamenca.....	40

CAPÍTULO 2	
EXPERIÊNCIA DE ENSINO-APRENDIZAGEM	42
2.1. AS BASES PARA O APRENDIZADO	43
2.1.1. As turmas ou grupos de alunos.....	43
2.1.2. Postura, mãos e pés	45
2.1.3. A importância do compasso.....	49
2.2. AS COREOGRAFIAS: APRESENTANDO O FLAMENCO AOS ALUNOS	50
2.2.1. Sevillanas.....	50
2.2.2. Ensinando flamenco por <i>alegrias</i> e o uso do espelho-lousa	52
2.2.3. O toque das castanholas.....	55
2.3. AVANÇOS E DIFICULDADES OBSERVADAS.....	56
2.3.1. A professora pensa o seu trabalho.....	57
2.3.2. A professora pensa o trabalho dos alunos.....	64
2.4. SIGNIFICAÇÃO DOS ALUNOS SOBRE A EXPERIÊNCIA.....	70
2.5. APRESENTAÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA NO PALCO	75
CAPÍTULO 3	
PENSANDO <i>O DUENDE</i>	78
3.1. O DUENDE: O CONCEITO	78
3.2. O DUENDE COMO EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA ESTÉTICA.....	81
3.3. A IMAGEM, A PALAVRA E O FLAMENCO	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
BIBLIOGRAFIA	104
VIDEOGRAFIA.....	105
GLOSSÁRIO	107
ANEXO 1	
AUTORIZAÇÕES.....	110
ANEXO 2	
QUESTÕES RESPONDIDAS PELOS ALUNOS.....	122

INTRODUÇÃO

O desejo de realizar esta pesquisa surgiu há muito tempo atrás, quando eu dizia que tinha duas vidas: a dançarina e a pesquisadora. Graças à influência de meus pais que contam com experiência acadêmica, eu fui formada como historiadora-pesquisadora, ao mesmo tempo em que minha própria paixão pela dança flamenca obrigou-me a levar a sério também minha parte artística. Desde que comecei estas duas carreiras que corriam paralelas, mas sempre separadas, desejei e busquei uni-las de alguma maneira. Desta forma, quando me graduei, procurei um mestrado que unisse a academia e a arte. Isto veio a acontecer quando o destino trouxe - me para o Brasil e encontrei o Instituto de Artes da UNESP. Nesta casa de estudos vi - me acolhida pela disponibilidade do Prof. Dr. Milton Sogabe, que me ajudou na adaptação como estrangeira durante processo de seleção à pós-graduação brasileiro. Porém, foi na aula da Profa. Dra. Luiza Helena da Silva Christov onde pude finalmente encontrar a área de estudos que tanto tinha procurado, assim como o carinho e o ensino de uma excelente professora, que ao término do processo seletivo, tornou-se, para meu regozijo, minha orientadora.

A presente pesquisa nasce no âmbito da arte-educação, orientada pela professora Luiza. Aulas relacionadas à Vigotski, Dewey e Larrosa sentaram as bases teóricas do que se tornaria uma pesquisa sobre a experiência de ensino aprendizagem da dança flamenca. Do mesmo modo, juntamente ao mestrado, e seguindo minha vida paralela, eu ministrava aulas de flamenco numa escola de dança. Sob a orientação da professora Luiza, dei início aos registros sobre esta experiência de ensinar dança flamenca.

Ao longo do processo, autores como Washabaugh, Alfredo Bosi, Ferreira e Farina e, ainda, conceitos como experiência reflexiva e vivência estética enriqueceram e trouxeram as bases das minhas propostas sobre o ensino da dança flamenca. Do mesmo modo, autores como Octavio Paz, e Garcia Lorca com o seu conceito de duende, ajudaram a aliar paixão artística e reflexão sobre o ensinar e o aprender.

Com o auxílio das referências acima, esta pesquisa concentra-se nas questões inter-relacionadas com a possibilidade de ensinar e aprender a dança flamenca utilizando os conceitos de experiência, experiência estética e vivência estética, como

recursos que possibilitem um aumento da qualidade do ensino-aprendizagem desta dança.

A dança flamenca é uma arte originada pela miscigenação de culturas ciganas que se fixaram em Andaluzia, sul da Espanha, de onde surgiram seu toque, bailado, ritmo e canto. Complexa por natureza, muitas pessoas dedicadas a esta arte concordam que a expressão corporal é primordial na encenação. A expressão corporal ou *El duende*, aquele sentimento que se expressa mediante o flamenco, é necessário para uma interpretação que se conecte com o público.

O ensino da interpretação pode ser dividido em duas partes. Uma delas corresponde integralmente ao professor, a outra parte corresponde ao *duende* que nasce dentro de cada pessoa. Assim, o professor pode orientar seus alunos a expressá-lo e controlá-lo durante a aula e a apresentação, sendo esta última uma parte fundamental dos objetivos deste trabalho.

Mas, por que escrever sobre dança flamenca? É um fato que o flamenco tem-se espalhado rapidamente pelo mundo durante os últimos anos; países como Japão, México, EUA e Brasil apresentam companhias e dançarinos equiparáveis aos espanhóis, tanto em técnica como em expressão, apesar de muito pouco se ter escrito sobre esta dança que cativa cenários internacionais.

Considero relevante escrever sobre a dança flamenca para descobrir novos caminhos de ensino-aprendizagem, para atender a demanda das pessoas de todas as idades que gostariam de melhorar sua qualidade de vida mediante esta arte. Portanto, pesquisar novos métodos para praticar e ensinar a complexidade do flamenco e da sua expressão corporal específica justifica o presente estudo.

Washabaugh (2005), no seu livro publicado sobre a paixão, a política e a cultura popular do flamenco, aponta a importância deste como fenômeno cultural e afirma que as representações flamencas expressam e geram mensagens e reações divergentes, razão pela qual as pessoas de todo mundo gostam dessa arte, sem se importar com a cultura a que os indivíduos pertençam.

Neste sentido, considero que nas experiências flamencas é de suma importância prestar atenção ao prazer do espectador quando assiste e à paixão do artista quando a produz. Se pouco temos escrito sobre esta emoção, conseqüentemente, poucas pessoas no Brasil tem-se detido a teorizar sobre a dança flamenca. Um livro publicado recentemente sobre a expressividade e a encenação desta dança (FERREIRA, 2007), um artigo que faz uma breve descrição da postura e a origem do flamenco (NUÑEZ, 2003); e

uma dissertação sobre o ensino desta arte (LIBANÊO, 1997), compõem os estudos sobre este tema. Deste modo, vale a pena olhar de perto esta dança, pois é uma arte que nos pertence como seres humanos, atingindo a alguns, seus intérpretes, com sua força e riqueza de movimento.

No processo de pesquisa foi necessário olhar de perto e de longe a dança flamenca, observar teoricamente cada uma de suas partes para, assim, entender a transmissão do sentimento vivo e a paixão que emana, e contribuir para o estudo da arte. Na experiência de ensino-aprendizagem da dança flamenca, objeto principal da presente pesquisa, procurei dialogar com os sentidos e com o conhecimento dos alunos, buscando método específico para favorecer a descoberta ou a construção do *duende*.

Apresento a pesquisa em três capítulos. O primeiro, dedicado à história do flamenco e ao esclarecimento de conceitos e palavras chaves para o leitor entender os conceitos que no segundo capítulo serão trabalhados, juntamente com a descrição de minha experiência de ensino-aprendizagem. Finalmente, no terceiro capítulo analiso a teoria que envolve a expressão do flamenco, como experiência e como sentimento vivo, a alma desta dança, o *duende*. Apresento, ainda, um glossário de termos flamencos utilizados ao longo do trabalho para que o leitor possa consultá-lo quando julgar necessário.

No âmbito do mestrado em Artes, ofereço ao leitor este primeiro filho híbrido, produto da síntese e organização de anos de dedicação artística e acadêmica.

CAPÍTULO 1

O FLAMENCO E A DANÇA FLAMENCA

El flamenco (...) es una criatura mestiza y universal que ha crecido
y se ha enriquecido bebiendo de todos los manantiales de la danza.
Una criatura que tiene brazos de andaluza, pies de gitana y caderas de negra.
José Luis Navarro y Eulalia Pablo

Gostaria de começar este percurso pela história e cultura do flamenco, destacando idéias básicas como a etimologia, definições da palavra e os conceitos que o cercam, com o objetivo de iniciar uma comunicação com o leitor.

Neste sentido, cabe aclarar que a palavra flamenco tem uma origem ainda não resolvida, ainda não estabelecida como única. Existem três teorias tentando explicá-la. Alguns autores dizem que vem do termo árabe “fellah-mengus” que significa “campesino errante”, porém, em uma segunda teoria, sustentada por Hipólito Rossy, diz-se da existência da crença de que os ciganos vinham de Flandres, na Bélgica, e daí a derivação de flamenco. Finalmente, o musicólogo Manuel García Matos informa ser uma gíria do século XVII referente a cigano (CALADO, 2005).

Os estudiosos do flamenco afirmam que é um gênero musical de origem popular, nascido em Andaluzia, sul da Espanha, formado pelo encontro entre as culturas cristã, árabe, judia, afro- americana e cigano-andaluza. Esta música é constituída pelo canto (*cante*), dança (*baile*) e toque de violão (chamado de *guitarra*, em castelhano), a partir de estruturas denominadas *palos*, um estilo de cântico flamenco, o qual segue compasso, melodia e letras determinadas; nos termos da dança, se traduz em uma coreografia para cada estilo. É neste sentido que me referirei ao *palo*, ao longo deste trabalho. Assim, o “quadro flamenco” refere-se ao grupo formado por cantor, dançarino e violonista. Estes três atores estabelecem uma conversação que entrelaça estas três expressões e é assegurada por regras estritas.

O canto é a voz do flamenco, considerada como a expressão primordial desta arte, pois dita as estruturas métricas das letras ou *coplas* das músicas que contribuem para determinar o compasso. Estas *coplas*, versos ou poemas populares acompanhados por uma música e uma métrica definidas, serão referidas ao longo do capítulo. De tal modo, quem canta flamenco é chamado de *cantaor* e seu papel pode ser secundário, quando acompanha a dança, ou principal, ao atuar como solista. O toque do violão, da

guitarra flamenca, é a instrumentação básica desta arte que acompanha o canto e a dança (CALADO, 2005).

Por sua vez, a dança flamenca ou baile flamenco é o movimento que estabelece uma comunicação com o canto e o violão, durante a interpretação de diferentes estruturas, como a *escobilla* ou sapateado, o *silencio* ou parte focada nos movimentos corporais da coreografia, e a *llamada* ou começo da *copla*. A dança flamenca demanda o estudo das técnicas de sapateado, dos conhecimentos profundos do *cancioneiro* e, demanda ainda, uma noção musical sobre o toque da guitarra flamenca, pois com estes saberes ocorre a sua criação artística (CALADO, 2005).

Vale a pena destacar a importância dos ciganos como portadores da cultura e da música que contribuíram profundamente para a formação e consolidação do flamenco. De fato, Washabaugh realiza um estudo do flamenco moderno, de sua história e sobre as mais importantes discussões atuais, como são a música, a tecnologia e a valorização dos ciganos andaluzes como portadores de uma memória social. Neste sentido, Washabaugh (2005), estabelece as características do flamenco como andaluz, o cigano valorizado pela sua etnicidade, e popular, como sinal de resistência histórica.

Mas quais são as origens e o desenvolvimento que levaram o flamenco a ser o que é atualmente?

1.1. AS ORIGENS E O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DO FLAMENCO

“(...) Y lo que llaman flamenco ha nacido del pueblo, pero de esa parte de Andalucía la Baja. Lo ha creado gente que ha salido del pueblo y ha creado cosas que agradan al oído humano y les sigue todo el mundo”
Pepe el de la Matrona

No começo, foi o canto. Os estudiosos do flamenco, como William Washabaugh, Félix Grande, José Manuel Gamboa, Silvia Calado Olivo, José Luis Navarro e Eulalia Prado, concordam que o flamenco originou-se do *canto jondo* na região de Andaluzia, sul da Espanha, como uma manifestação cultural da fusão de povos do século XVII ao XIX.

As tradições culturais árabe, judia e cristã mesclaram-se favorecidas pela realidade histórica, política e econômica, marcada por intercambio comercial e cultural com a América Latina. Neste encontro de culturas, os ciganos de Andaluzia

contribuíram para constituir a expressão musical do flamenco, assim como sua manifestação folclórica e cultural. (CALADO, 2005).

Neste sentido, Ferreira (2007) destaca:

A convivência desses grupos num ambiente comum, compartilhando baixa posição social, pobreza, fome, medos e sofrimentos de povos constantemente perseguidos e castigados; as mesclas entre as músicas populares andaluzas; os melismas da música oriental (como os cantos sinagogais); as melodias hindus, persas, iraquianas, hebraicas, árabes; a liturgia cristã, que, desde o princípio, tem suas raízes nos cantos sírios e hebreus; e ainda, os elementos greco-bizantinos foram alguns dos principais elementos que configuraram a arte flamenca (p.41).

Os ciganos, aceitos por uma parte da população espanhola, passaram a habitar a Andaluzia e adotaram esta fusão de culturas, dando origem ao flamenco como expressão artística e cultural. Portanto, é indiscutível a sua contribuição para este gênero (GAMBOA, 2005).

Quanto à origem do canto flamenco, a primeira informação que se tem de um *cantaor* (Sec.XVIII) é de Luis El de Juliana, um cigano nascido em Jerez de la Frontera. (FERREIRA, 2007). Nesta época, tanto os *cantaores*, *bailaores* como *guitarristas* eram ciganos e, devido à sua situação social como grupo minoritário, as letras das músicas falavam sobre suas realidades de sofrimento, pobreza, morte e perseguições.

Após esta fase inicial, a evolução histórica do flamenco foi marcada por uma realidade temporal que pode ser classificada em três grandes etapas: os cafés de cante (cafés cantantes), os teatros e toros (touradas), e os *tablaos* (*tablados*) flamencos.

1.1.1. Cafés de cante

Esta fase é conhecida como a idade de ouro e de popularização do flamenco. Transcorreu na segunda metade do século XIX, quando a aristocracia interessou-se por esta arte e os artistas sentiram a necessidade de melhorar a técnica, desenvolvendo a criação e a improvisação, fundando assim as bases do flamenco com o surgimento dos mestres do canto, do toque e da dança (CALADO, 2005).

Os cafés de cante, que se abriram em todo o território espanhol, surgiram como uma réplica andaluza aos *cafés chantant*, popularizados na Europa nas últimas décadas do século XIX. Neles, ofereciam-se espetáculos de canto, baile e guitarra para um público de camponeses e comerciantes que aproveitavam suas viagens para desfrutar do flamenco e talvez, namorar alguma moça. (NAVARRO e PABLO, 2005).



Fig. 1. Cante Jondo. George Apperley.



Fig. 2. Baile flamenco. José Llovera y Bofill
(representando os cafés de cante do século XIX)

A palavra “flamenco” favorecia a comercialização desta arte para os turistas que iam para Espanha e encontravam no canto, na dança e no toque um atrativo visual e musical. Assim, na metade do século XIX, o empresário Miguel de la Barrera, aproveitando o sucesso do flamenco entre os turistas, enviava mensagens para as pousadas em Sevilha, anunciando os “ensaios públicos” na sua escola de dança.

A crescente difusão do flamenco culminou com sua internacionalização, tendo sido exportado para capitais européias e americanas como Paris, Nova York, Havana, Nápoles, Moscou, Berlim e outras (CALADO, 2005).

1.1.2. Teatros e Toros

A partir de 1910, os cafés de cante começam a cerrar as suas portas ou a trocar de nome como consequência de uma mudança de gostos e de circunstâncias históricas concretas. Por um lado, o cinema entrou na concorrência, apresentando, em cartaz, bons espetáculos. Por outro lado, o período de Guerra mudava os gostos do público, que procurava o divertimento para esquecer-se da realidade. Assim, pouco a pouco, as *variedades* ou espetáculos de todo tipo começaram a tentar substituir a apresentação do flamenco (NAVARRO E PABLO, 2005, p.91.)

Com a decadência dos cafés, surgiu a grandeza teatral do flamenco, difundida também pelo cinema. Engrandeceu e profissionalizou o flamenco e a sua dança, dado que um novo espaço de apresentação, como o palco, exigia coreografias, cenografias e dramatização por parte de todos os artistas envolvidos nesta arte. Sendo assim, a guitarra também evoluiu e foram introduzidas novas técnicas que permitiram maior virtuosismo e riqueza musical (CALADO, 2005).

O flamenco chegou aos teatros e às arenas de touros da Espanha e correu o mundo, começando pelos continentes europeus e americanos. Neste período, aconteceu o primeiro festival de flamenco em forma de concurso de *cante jondo* no Alhambra, em Granada, organizado por grandes nomes daquela época, os compositores Manuel de Falla (1876-1946) e Andrés Segovia (1893-1987), o pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945) e o poeta Federico Garcia Lorca (1898-1936), atualmente considerado o maior poeta espanhol do século XX (FERREIRA, 2007, e, CALADO, 2005).

Durante o período de guerras, muitas das grandes figuras do flamenco saíram da Espanha e fizeram turnês internacionais pelo continente americano. Contudo, o cante se conserva no seu estado puro, pois a maioria dos *cantadores* ficaram na Espanha,

alegrando as festas particulares dos endinheirados, cantando na vizinhança (CALADO, 2005).

1.1.3. *Tablaos* flamencos

Nos espaços quase abandonados dos cafés de cante, surgem os *tablaos* flamencos, que, no seu começo, foi uma idéia para levar esta arte a todas as classes sociais. Estes lugares pequenos tinham um palco diminuto, rodeado de mesas, nas quais era possível beber alguma coisa e jantar enquanto se assistia ao espetáculo. Com o passar do tempo, tornaram-se um autêntico exemplo de arte e gastronomia espanhola (NAVARRO E PABLO, 2005).

Foi com a abertura econômica da Espanha dos anos 50's, que buscava atrair a milhares de turistas, que se abriram *tablaos* por todo o país, sendo os primeiros em Madri, como a Zambra e El Corral de la Morería, com excelente sonorização e comida. Existem até hoje e foram visitados por artistas, príncipes e monarcas de diversos países como Dalí, Richard Burton, Edward Kennedy, Marlon Brando etc. (NAVARRO E PABLO, 2005, p.135). Resultando em um excelente negócio, foram apoiados pelo Ministério de Informação e Turismo, que tinha como slogan *Spain is different* e promovia, entre as agências de turismo, que depois das visitas guiadas, levassem os turistas para os *tablaos* (CALADO, 2005, e GAMBOA, 2005).

Estes espaços mudaram o flamenco e seus artistas, pois ante a presença e exigência do público, pararam de improvisar, como faziam nos cafés cantantes, e começaram a coreografar e a decorar cada parte da dança e do canto, ensaiando, durante horas, as apresentações (GAMBOA, 2005).

1.1.4. Recuperação do Flamenco: festivais e flamencologia

Como parte do período da recuperação do flamenco, depois da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Civil Espanhola e após a ditadura de Franco, surgiram novos movimentos do *cante*, encabeçado por Antonio Mairena; da guitarra, por Paco de Lucia; e da dança, com a criação do Ballet Nacional da Espanha.

Desta forma, criam-se antologias do canto flamenco e festivais em Andaluzia, os quais representaram um novo encontro desta arte com o povo espanhol. Em 1980, nasce a Bienal de Arte flamenca de Sevilha, realizada sempre em outubro, momento

em que a cidade respira flamenco e no qual se apresentam todos os tipos de tendências e propostas (CALADO, 2005).

Por sua vez, a criação do Balé Nacional da Espanha (1978) oficializou o compromisso da conservação e evolução da dança espanhola e o flamenco, representando uma jazida de futuros *bailaores* e coreógrafos.

Paco de Lucia (1947) na guitarra e o Camarón de la Islã (1950-1992) no *cante* representam e marcam a história do flamenco, renovando a música e trazendo a liberdade que permanece até hoje (CALADO, 2005).

Como resposta à repressão sofrida pelo estudo da arte flamenca, surge a flamencologia. No começo, o flamenco representou parte dos protestos nas Universidades dos anos setenta contra o regime de Franco, pois as letras dos *palos* como das *seguriyas* falavam sobre temas e situações proibidos e, assim, o flamenco foi entendido pelos estudantes de esquerda como protesto. De fato, foi neste ambiente universitário que se criou e pensou a ideia da primeira editora –Demófilo – a publicar, no seu início, questões de folclore e antropologia e que continua publicando obras relacionadas com a arte flamenca (GAMBOA, 2005).

Nos anos noventa, cria-se a cátedra de flamencologia de Jerez, levando o estudo do flamenco para as universidades da Espanha e de outros países, americanos e europeus. Nesta cátedra de estudos se oferecem workshops, cursos e muitos tipos de atividades; até bolsas para o estudo do flamenco (GAMBOA, 2005).

Cabe esclarecer que a entrada do flamenco no mundo acadêmico nunca foi bem aceita pelos poetas, *bailaores* (dançarinos) e ciganos flamencos que criaram esta arte. O poeta José Luis Ortiz Nuevo declara, na inauguração das I Jornadas de Estudios Flamencos, em Málaga, em 1997:

Todos estos intelectuales no han tenido con el flamenco la misma capacidad de tolerancia que tienen para su obra estética. Ven el flamenco desde arriba, desde una postura pequeño burguesa. Para ellos el flamenco no puede ser un arte que busque la perfección, la belleza y la armonía; solamente cabe en su expresión lo rudo, lo atávico, lo telúrico. No le conceden al flamenco la posibilidad de ser un arte vivo. (*apud* GAMBOA, 2005, p.103).

Mesmo assim, atualmente, existem *bailaoras* e *bailaores* que se consideram também flamencólogos, como Blanca del Rey e Antonio Canales. Acertadamente, Gamboa (2005, p.103) afirma ser necessário defender o direito, que cada um tem, de dizer o que quiser, desde que se faça respeitosamente.

Continuemos então, o percurso do flamenco, desta vez, focando-nos na dança flamenca ou baile flamenco, como se diz em espanhol.

1.2. A DANÇA FLAMENCA: ORIGENS E HISTÓRIA

(...) el arte flamenco es el fruto de una hermosa historia de mestizaje, de convivencias, encuentros y reencuentros.

José Manuel Gamboa

São três os tipos de bailes que deram origem à dança flamenca: os andaluzes, os ciganos e os de negros. Os primeiros foram protagonistas principais das celebrações e representações cômicas em teatros. Os bailes ciganos, por sua vez, originaram - se das companhias organizadas entre ciganos para criar espetáculos e apresentá-los a domicílio ou nos salões de pessoas endinheiradas. Nestas apresentações, as jovens bailavam para os ricos e governantes; rapidamente foram conhecidas como “autoras de danças”. Desta forma, começaram a comercializar as celebrações no bairro de Triana, em Sevilha, para comemorar qualquer acontecimento público. Conhecidos como bailes ciganos, em 1852 vão para os teatros sevillanos, apresentando “Jaleos” e “zapateados” (NAVARRO e PABLO, 2005).

Sobre os bailes de negros, os pesquisadores registram, em sua origem, eram danças rituais que pediam fertilidade aos deuses e eram marcados por movimentos que simulavam o ato sexual. Com o passar do tempo e o processo de aculturação espanhola, estes bailes mudaram. Nos portos de Cádiz e Sevilha, onde conviviam ciganos e negros em zonas marginais, os bailes converteram - se em festas populares e foram para os palcos das comédias. Ritmos como o tango originaram-se dessas convivências. (NAVARRO e PABLO, 2005).

1.2.1. “Funciones” e “ensaios públicos”

Os ciganos continuavam fazendo apresentações por encomenda e assim cresceu o interesse pelos *cantes* e bailes andaluzes, dando origem a uma oferta semi-profissional e comercial para eles. Com o passar do tempo, os aficionados do flamenco demandaram mais espetáculos e surgiram as *funciones* que aconteciam no bairro de Triana, já mencionado, zona marginal na qual se realizavam as apresentações em mansões árabes abandonadas.

Do mesmo modo, nascem os *ensaios públicos* que se realizavam em academias no final do século XIX, nos quais já se ensinavam bailes boleros andaluzes e bailes ciganos. A escola bolera era uma mistura entre as danças populares de Espanha e o balé clássico, criando um estilo clássico-espanhol, acompanhado por castanholas e com origem em Sevilha (FERREIRA, 2007, p.49-50).

Durante estes *ensaios*, as ciganas aprenderam as técnicas das boleras e estas aprenderam a soltura e o temperamento das ciganas. Juntas, elas fundaram as bases do flamenco tal como é conhecido atualmente.

A idéia dos *ensaios* foi tão boa que se tornou um negócio próspero, com apresentações três vezes por semana, para um público aficionado do país e para estrangeiros visitantes, que passavam por Sevilha. O preço do ingresso variava segundo o aspecto da pessoa, bem como o tratamento dispensado aos clientes (NAVARRO e PABLO, 2005).

1.2.2. Os artistas dos cafés de cante

Nos enormes pátios e salões dos cafés de cante se forjou o baile flamenco, como agora o conhecemos, e graças a eles, abriram-se as portas de um novo mercado que propiciou a profissionalização de muitos artistas.

Quem subia ao tablado, ao palco dos cafés, era um *bailaor*, três ou quatro *bailaoras*, um guitarrista, um cantor ou cantora, e finalmente, quatro ou cinco moças que batiam palmas ao ritmo do compasso e que, com o tempo, também bailavam (NAVARRO e PABLO, 2005).

Nestes reduzidos espaços, com um pequeno palco, o baile flamenco alcançou autonomia. Ali, as dançarinas luziram as *batas de cola*, - saias compridas, na parte de trás com muitos babados- e os *mantones* -xales de seda, bordados a mão. Do lado masculino, os *bailaores* aprenderam a fazer música com os pés. Assim, nestes pequenos tabladros, o baile adquiriu seu caráter introvertido e íntimo (NAVARRO e PABLO, 2005).



Fig. 3. Custodia Romero. Alfonso G Sánchez.
(Bailaora com mantón, bata de cola e abanico)



Fig. 4. Pastora Imperio

1.2.3. Consolidação e difusão do flamenco

Durante a primeira guerra mundial, Navarro e Pablo (2005, p.91) anotam que a frivolidade substituiu o talento e a sensualidade anulou a arte da Espanha. Assim, esta situação obrigou o flamenco a mudar um pouco o rumo. Foi quando, em Madri, Manuel de Falla compôs a música de “Amor Brujo”, concebida para Pastora Imperio, *bailaora* e *cantaora* excepcional, destacar-se no palco. Esta obra emblemática do balé sinfônico flamenco foi um sucesso, levado em turnê por toda Espanha e, gerações depois, pelo mundo inteiro. Assim, o flamenco tinha atingido uma nova fase na sua história, concretizando uma fusão da dança jonda.

Com a criação deste e de outros tipos de repertórios, formaram-se companhias estáveis, obrigando aos *bailaores* e bailarinos a ter melhor formação como artistas. Deste modo, os flamencos conquistaram Paris e companhias como da “Argentinita” abriram as portas do mundo, indo para Argentina, Chile, México, Peru, Estados Unidos, Cuba, Venezuela, e Porto Rico. Mais tarde, outras companhias seguiram o mesmo circuito e chegariam ao Japão ainda na década de 1920.

De tal modo, no começo do século XX, o flamenco se consolidou como gênero e se criaram novos *palos*, como o garrotín a farruca, a guajira e as bulerías. Porém, os três anos da guerra civil espanhola foi um período estéril para as artes e as principais figuras do baile flamenco exilaram-se (NAVARRO e PABLO, 2005).

1.2.4. *Tablaos* e festivais

Igualmente, no século passado nasceram os ritmos mais dramáticos e litúrgicos do flamenco, como a seguriya, o taranto, a caña, e o martinete, talvez produto de um período de guerras. Mesmo assim, durante a ditadura de Franco se abriram os *tablaos*, substituindo aos cafés de cante, nos quais se interpretavam bailes tradicionais flamencos. Foi nos anos 70's que se difundiram pelo mundo, Tokio, Paris, Londres, Hamburgo, Caracas, Bogotá e México (NAVARRO e PABLO, 2005).

De outro lado, os teatros continuaram sendo o marco idôneo para a dança e aonde se apresentavam as companhias já formadas. Assim, nos anos 50's, criaram-se os Festivais Flamencos, os quais, no seu começo, eram hostis ao baile, dando mais importância à voz e à guitarra e à improvisação efetuada por estas duas expressões.

1.2.5. O flamenco vai para o cinema

Inicialmente, as telas cinematográficas buscavam a popularidade das figuras da dança flamenca para garantir o êxito econômico das produções. Às vezes, fizeram documentários registrando os bailes de alguns dos nomes importantes do panorama do flamenco do início do século XX. A partir dos anos 50 começaram a fazer longas-metragens em que o baile era o principal protagonista (NAVARRO e PABLO, 2005).

Nos anos 80, Antonio Gades (1936-2004) foi o artista e bailarino principal de filmes dirigidos por Carlos Saura, nos quais se aprecia a renovação do flamenco, a disciplina e a liberdade que bebia do balé clássico (GAMBOA, 2005).

Juntos, Gades e Saura criaram a trilogia do flamenco mais importante até agora: *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) e *Amor Brujo* (1986). E, ainda mais tarde, Carlos Saura dirigiu outros três filmes: *Flamenco* (1995), *Salomé* (2003) e *Ibéria* (2005), todos eles com a proposta de mostrar a dança flamenca moderna (CALADO, 2005).

Antonio Gades foi o primeiro a quebrar com a tradição pura flamenca cigana e criar espetáculos teatrais baseando-se no balé clássico, renovando assim a estética cenográfica, a iluminação, o vestuário e a masculinidade da dança. Foi também diretor, por trinta anos, do Balé Nacional da Espanha, que mais tarde, liderado por Aída Gómez, formaria dançarinos de porte internacional e reconhecidos atualmente, como Antonio Canales, Joaquín Cortés, Lola Greco, etc. (GAMBOA, 2005).

Com a idéia de aclarar para o leitor a diferença musical e de caráter de cada *palo* ou baile flamenco, tratarei a seguir da relação de ritmos que foram e são interpretados pelos artistas flamencos.

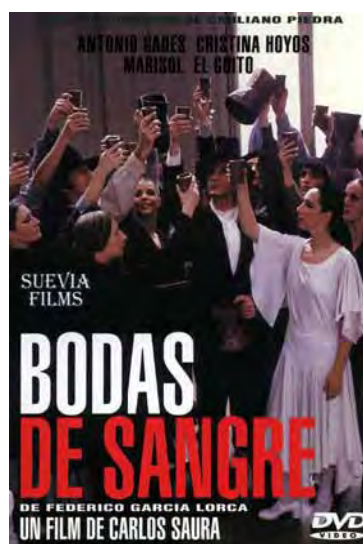


Fig. 5. Caras da trilogia de Carlos Saura.

1.3. OS PALOS E BAILES FLAMENCOS

(...) un arte que conjuga el dominio de pasos, movimientos y compases con la expresión de los más diversos y profundos estados del alma.

José Luis Navarro y Eulalia Pablo

Existem certas regras musicais que os artistas flamencos, *cantaor*, *bailaor* e *guitarrista*, seguem para lograr uma harmonia musical. Estas regras são marcadas pelo compasso e a estrutura de cada ritmo, que tem um caráter definido na hora da interpretação. Assim, “(...) os bailes flamencos traduzem as cenas e os sentimentos do cotidiano” (FERREIRA, 2007, p.77).

Como referência para o leitor, registro, em primeiro lugar, uma relação dos compassos e os bailes; em seguida, algumas explicações sobre os *palos* mais dançados, nos quais, embaixo do nome de cada baile, destaco a acentuação rítmica em que se baseia e, em negrito, apresento o momento do som mais forte.

1.3.1. Os compassos do flamenco

No flamenco, os compassos são de dois tipos principais: os ternários (três tempos por compasso) e os binários (dois tempos por compasso). Cada tempo de um compasso pode ser dividido em duas ou três partes pequenas, o que se conhece como compassos de subdivisão binária, porque cada parte se divide em dois. O compasso de 3x4 é binário, porque nele cabem três partes divididas cada uma em dois: 1-2, 1-2, 1-2. Ao contrário do compasso de 6x8, que se marca em dois tempos divididos em grupos de três: 1-2-3, 1-2-3, e que, por isso, se trata de um compasso binário com subdivisão ternária.

É precisamente da alternância de um compasso de 6x8 com outro, de 3x4, que se obtém uma métrica musical de 12 tempos. Com ela se constrói a clave métrica dos mais importantes estilos flamencos, a **soleá**, a **seguiriya**, as **bulerías** e as **alegrias**. Porém, deve-se ter em conta que alguns estilos não têm medida rítmica adequada a um compasso determinado; são os chamados estilos livres, como as **malagueñas**, as **tarantas** e os **fandangos**. Estes últimos são utilizados tradicionalmente para o canto e não para a dança (Núñez, F, 2003).

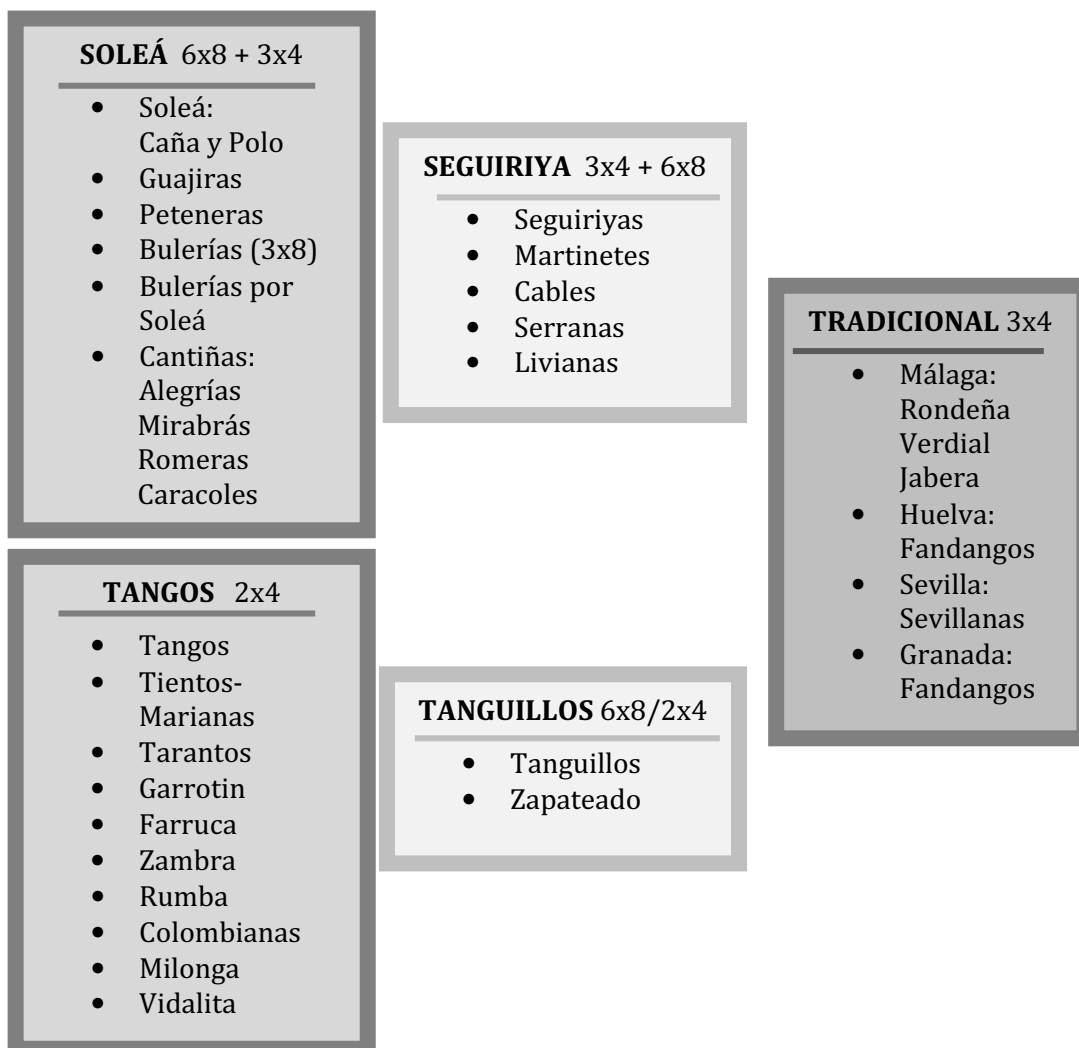


Fig. 6. O compasso flamenco

1.3.2. Soleares

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Originalmente, os soleares eram mais vivos que agora, pois surgiram inspirados nos *jaleos* de Jerez, durante o século XIX, e dançavam-se em teatros e salões da Andaluzia, constituindo o primeiro repertório de bailes flamencos. Mais tarde, os soleares adquiriram o seu tom *jondo*, durante os bailes nos cafés de cante. Era, como hoje, um baile pausado e elegante. Só que, naquela época, eram interpretados exclusivamente por mulheres pois, influenciado pelas alegrias, dava muita importância ao movimento e graça das mãos e do corpo. Pela sua parte, a soleá encerra a essência do flamenco enquanto ritmo, cadência, expressão e melodia. (NAVARRO e PABLO, 2005).

A sua estrutura rítmica está dividida em doze tempos, com compasso de amalgama (6x8 e 3x4), dada pela métrica de três ou quatro versos de oito sílabas do

cante. Musicalmente, está baseado na escala ou cadência andaluza, rasgo musical distintivo do flamenco. É um estilo importante, pai dos outros ritmos, pois dele se derivaram os palos, que se dançam com 12 tempos. Hoje é dançado também pelos homens pois, com o passar do tempo, foi se tornando mais sério e incluindo uma importante parte de sapateado (CALADO, 2005).

1.3.3. Bulerías

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

No seu começo, era conhecida como *jaleo* pela sua perfeita graça e interpretação pois, durante sua apresentação as dançarinas improvisavam passos e formas corporais ao compasso da música, das palmas e do cante, comunicando-lhe com senhas os movimentos do corpo aos outros artistas, os momentos do começo e do término do baile, resultando em uma sincronização graciosa para o espectador. De fato, a origem do nome de *bulería* vem da palavra burla. (NAVARRO e PABLO, 2005).

As bulerías são hoje a versão mais extrovertida do flamenco, um estilo da mesma família dos soleares, que se diferencia pela sua maior aceleração rítmica e pelas distintas nuances de acentuação. É um baile de caráter festivo, o que se percebe nas letras das músicas. No meio caminho entre a soleá e a bulería, está a **soleá por bulerías**, um canto de Jerez que canta a bulería ao tempo da soleá. Porém, a bulería tem muitas variações, pois na métrica e na melodia acompanha-se das palmas vivas e de um pouco de dança, que tem um tom de celebração familiar. Muitas vezes, usa-se no palco como fim da festa, como a “coletilla” ou parte final da soleá, as alegrias, ou qualquer ritmo que se dance por doze, já que são abertos à improvisação, espontâneas e cheias de beleza. É assim, o ritmo fugaz e festivo do flamenco (CALADO, 2005, e, FERREIRA, 2007).

1.3.4. Seguiriya

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

As seguiriyas, originadas de Sevilla e Cádiz, caracterizam pela solenidade, pelo existencialismo das letras e pelas profundas queixas (“quejío”, lamúria). O compasso deste estilo é igual ao da soleá, uma amalgama entre 3x4 e 6x8. É um dos estilos imprescindíveis do repertório de *bailaores* profissionais. Da mesma família é o

martinete, um baile dramático focado na percussão do sapateado e acompanhado, às vezes, por outra percussão como a palma ou o cajón (CALADO, 2005).

1.3.5. Alegrias

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

As alegrias estavam presentes nos bailes que mais atraíam clientela nos cafés de cante. Essencialmente festivas, conjugavam à perfeição a graça e o compasso, distinguíam-se pela espontaneidade e a soltura, sem perder a técnica do movimento corporal (NAVARRO e PABLO p. 59).

São o resultado da união da soleá com uma dança típica espanhola, as jotas aragonesas, que aconteceram em Cádiz, no começo do século XIX. Tanto quanto à métrica como quanto à estrutura do compasso, correspondem à soleá, só que de acentuação diferente. A dança por alegrias é uma das mais vistosas no palco e é tradicionalmente uma dança de mulher, pois tem movimentos ondulantes do corpo e dos braços, sobretudo nos silêncios (a parte do corpo) e nos elaborados sapateados das *escobillas*. A vestimenta tradicional feminina leva também o mantón de Manila e a bata de cola (CALADO, 2005).

1.3.6. Tangos

1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4

Os tangos nasceram em Cuba e foram levados pelos negros e mulatos ao porto de Cádiz, no começo do século XIX. De um ritmo muito marcado e fortemente acentuado, as coplas falavam do dia a dia e da vida sensual deles. Desde sua chegada ao porto, o êxito foi fulminante em todas as classes sociais.

No começo, foi chamado de “tango de negros” e, completando o repertório de bailes festivos dos cafés de cante, gozava de tanta popularidade quanto as alegrias. Era um baile vivo e rítmico com uma acentuada sensualidade, que delatava sua ascendência cubana (NAVARRO e PABLO, 2005).

Os tangos são um estilo flamenco de compasso binário, 2x4 e 4x4, uma estrutura comum na maioria dos estilos musicais do mundo. A versatilidade deste *palo* converteu este baile no protagonista do “novo flamenco”. É uma dança popular, sensual e provocadora, que também possui sapateado, herança do clássico espanhol.

Nesta mesma família de compasso, encontram-se os **Tanguillos**, mistura de tangos e rumba, originais de Cádiz (FERREIRA, 2007), e os **Tientos**. Estes últimos, também derivados dos tangos, são mais lentos e pausados, desligados da concepção festeira e conectados e enriquecidos com alguns elementos solenes dos soleares (CALADO, 2005). É um baile majestoso, do qual Ferreira (2007) anota que tem uma vantagem sobre a maioria dos demais bailes grandes: “pode ser tão profundo quanto o seu intérprete desejar, enquanto seus movimentos e sua graça nunca permitirão que seja um baile triste” (p.68).

1.3.7. Farruca

1 2 3 4 5 6 7 8

A origem da farruca é o sapateado, contraponto da soleá femenina, o baile dos pés masculinos, baseado em pontas e *tacones* (saltos), do qual criou-se uma autêntica percussão musical. Desta forma, sapatear converteu-se em toda uma arte. Junto com o **Garrotín**, a Farruca foi criação de Francisco Mendoza Ríos (NAVARRO e PABLO, 2005).

É um ritmo constituído por compasso binário ou quaternário, com harmonia estabelecida sobre a tonalidade e acompanhamento da guitarra, entrecortado ao estilo do tango. Destaca-se como baile de guitarra, sobressaindo-se o sapateado, com sons rítmicos de grande virtuosismo, pelo que representa uma prova para *bailaores* profissionais. Originalmente, era um baile para homem, imortalizado por Antonio Gades, mas, atualmente, é interpretado também por mulheres como Sara Baras. É um dos poucos bailes que não tem alterado a sua estrutura no flamenco atual, tanto que é dançado por Joaquín Cortés, ícone da evolução do flamenco (FERREIRA, 2007).

1.3.8. Fandangos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Os fandangos recuperam uma serie de estilos flamencos procedentes do folclore local de Andaluzia, de compasso de doze tempos, ternário, um 3x4 puro (CALADO, 2005). Ao mesmo grupo musical pertencem os **Verdiales**, de influências árabes e andaluzas, um dos cantes mais antigos de Málaga, atualmente pouco dançado, tem-se desenvolvido mais para a *guitarra* (FERREIRA, 2007).



Fig. 7. Mantón de Manila e detalhe do bordado,
da autora da dissertação

1.3.9. Sevilhanas

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Este baile flamenco pertence também ao grupo dos compassos ternários. As sevilhanas têm um ritmo contagioso, de origem andaluza, e dança-se ainda na feira de Sevilha, durante o dia todo e à noite, pela maioria da população, nas ruas e nos bares. É uma festa. Cabe aclarar que, no começo, as sevilhanas pertenciam às danças populares espanholas, mas a divisão entre o folclore e o flamenco é muito tênue. Mantendo a sua essência popular, as sevilhanas são consideradas parte da expressão do flamenco (FERREIRA, 2007), pois foram incorporadas à natureza flamenca graças a uma cantora reconhecida, chamada a “Niña de los peines” (GAMBOA, 2005).

1.3.10. Cantes de ida y vuelta

1 2 3 4 1 2 3 4

Os cantos de ida e volta são o fruto da influência flamenca sobre o folclore latino-americano, nascidos nos portos de Andaluzia. A popularização destes estilos aconteceu na primeira metade do século XX, quando foram criadas as **colombianas**, lembrando a música daquele país. Seu ritmo lembra as **guajiras**, versão flamenca de um ritmo cubano alegre, e as **milongas**, letras inspiradas no estilo de música argentina que levam o mesmo nome. A **rumba**, de origem cubana, é um estilo totalmente contagioso e relativamente fácil de dançar, com movimentos sensuais e graciosos (CALADO, 2005).

1.3.11. Cantes de levante

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Os cantos de levante originaram-se no extremo oriental de Andaluzia, da família dos fandangos e são relacionados com o trabalho das minas. Englobam *palos* como o **taranto**, a **taranta** a **cartagenera**, a **zambra** e a **rondeña**, esta última dançada pela primeira vez por Carmen Amaya, e conclui por tangos (CALADO, 2005).



Fig. 8. Ilustração das Sevillanas, de Joaquín Sorolla.



Fig. 9. "Pericones", usados para dançar alguns palos do flamenco, como as sevillanas e os caracoles.

1.4. O FLAMENCO ATUAL

(...) toda actuación flamenca es una experiencia multidimensional.
William Washabaugh

No creo en la fusión de músicas, sólo en el trabajo entre músicos.
Paco de Lucía

A renovação cenográfica dramática tem muito em comum com as formas que estão sendo assumidas pelo balé flamenco. Os *bailaores* procuram um conceito mais teatral, dando entrada à linguagem coreográfica contemporânea, e bebem da técnica da dança clássica. Nesta renovação do flamenco, o Camarón de la Isla, junto com o Tomatito, modernizaram os estilos tradicionais, ampliando o público que se interessava pela música flamenca (GAMBOA, 2005).

Portanto, o flamenco tem-se difundido durante anos pelo mundo todo e começa a ser um gênero sem fronteiras. Em Tokio, por exemplo, os alunos são milhares, em maior número que em Madri (CALADO, 2005, p.89). Acontece especialmente com a guitarra e a dança, pois o canto ainda é uma expressão de comunicação minoritária. Nomes como Paco de Lucía, Vicente Amigo, Tomatito, Joaquín Cortés, Sara Baras e Antonio Canales são conhecidos internacionalmente. De fato, o Grammy latino tem uma categoria especial para o flamenco, deixando claro que ele ultrapassou as fronteiras da Espanha.

As novas gerações de flamenco compõem - se de jovens que se formaram com os mestres tradicionais e que, tendo como base o flamenco tradicional, realizam uma nova leitura desta arte. Deste modo, a dança e a guitarra destacam-se pela exploração de novos caminhos. Por enquanto, o canto continua na sua forma clássica (CALADO, 2005).

1.4.1. Importância da sincronização

Washabaugh (2005) realiza uma interessante análise da sincronização no flamenco, ou seja, da coordenação dos cantores, dançarinos e guitarristas durante a apresentação. Em primeiro lugar, está a música; nela os *cantaores* interpretam as letras, enquanto os guitarristas os acompanham com melodias adequadas ao tom do cantor. Num segundo momento, a atuação da dança flamenca representa um desafio de coordenação tanto para os *cantaores* como para os guitarristas. Os dançarinos respondem com movimentos aos elementos musicais, sempre seguindo uma estrutura rítmica definida, na qual é possível compartilhar certos parâmetros de comunicação,

baseando-se nos acentos dos ritmos. Esse conjunto sincronizado, forma parte da realidade atual, que se faz dia-a-dia no mundo contemporâneo.

A sincronização entre estas três expressões do flamenco tem existido desde as origens. Mesmo agora, com todas as mudanças e as fusões atuais, percebe-se uma sincronização tal que, muitas vezes, o sapateado do *bailaor* integra-se totalmente como parte da música. Mais que uma sincronização, hoje, existe uma harmonia total, uma única música. Antigamente, o guitarrista e o *cantaor* acompanhavam a dança; hoje, o sapateado e, portanto a dança faz parte da música. Neste sentido, um bom exemplo é o último espetáculo de Joaquín Cortés, *Live*. Nele, o *bailaor* mais conhecido do mundo, realiza um show, dançando sozinho, acompanhado por uma excelente orquestra musical flamenca, que segue, com detalhes, cada passo e movimento seu, logrando uma absoluta harmonia da dança com a música, de forma que o som parece fazer parte do movimento corporal.

1.4.2. O canto

A voz do flamenco continua na ortodoxia, fiel às estruturas tradicionais. Jerez é ainda hoje a capital do cante. A inovação está na interpretação do *cantaor*. O terceiro século carrega como legado a música imortal do Camarón de la Isla e, assim, muitos artistas de hoje, como Estrella Morente, que conquistou grande mercado com seu tradicionalismo, seguem os passos deste ícone do cante flamenco. Por sua vez, Mayte Martín é clássica aberta a outros gêneros. Da escola do Camarón, destacam-se Duquende, Potito, Montse Cortés e La Tana. No seu empenho de desvincular-se desta geração, Diego El Cigala, com o seu projeto de “Lagrimas Negras”, convidou a Babo Valdés ao piano e logrou uma diferenciada fusão de música flamenca (CALADO, 2005).

Quanto à natureza do *cantaor*, antigo ou atual, Washabaugh (2005) argumenta que o corpo do cantor é aquele que canta e não o *cante* em si mesmo. Ou seja, o *cante* não é somente um exercício espiritual – como afirmam os flamencólogos – pois o corpo do artista ocupa um lugar central, quando fala por si mesmo na hora da atuação, uma das contribuições mais fortes da música flamenca.



Fig. 10. Joaquín Cortés e seus musicistas, no seu espetáculo Live.



Fig. 11. El Camarón e el Tomatito, atuando juntos.

1.4.3. A guitarra flamenca

Levada para Espanha pelos árabes, como o *laúd*, mais tarde evoluiu para o que hoje se conhece como a guitarra espanhola (FEREIRA, 2007), tornou-se o principal motor da evolução da música flamenca. Esta evolução foi encabeçada por Paco de Lucía (1947), quem colocou a guitarra na cúspide da música internacional. Ele convive com outros estilos como o jazz e com outros instrumentos como o saxofone, o baixo eletrônico e o **cajón**. Paco de Lucía é o descobridor da guitarra como parte da música flamenca. A geração que segue a Lucía é prestigiosa também, como o seu aluno, o Tomatito, quem tocou para o Camarón, e o Vicente Amigo, que criou uma linguagem musical própria e definida. (CALADO, 2005)

1.4.4. O cajón flamenco

O cajón flamenco é hoje uma percussão importantíssima, utilizada a partir do final do século XX, como peça fundamental da orquestra musical flamenca junto com as palmas. Originário do Peru, o primeiro cajón que chegou ao flamenco foi um presente dado a Paco de Lucía. Os flamencos encontraram uma forma muito diferente dos peruanos de tocar este instrumento, de um modo mais “seco” e vivo, de modo que o som sobressai marcando o compasso e integrando os outros instrumentos. (GAMBOA, 2005).



Fig. 12. Cajón flamenco

1.4.5. Novo flamenco

Este movimento surge depois da ditadura de Franco, quando o flamenco assimila as novas correntes sem renunciar às suas raízes, atingindo todo tipo de público e mesclando-se com rock, pop e blues. A rumba, por ser interpretada num compasso de oito tempos, muito mais próximo aos ritmos populares como rock, pop, blues e jazz, difunde-se e se propaga mais. Bandas como Los Chichos e Los Amaya, seguidores dos Gipsy Kings, tem alcançado bons lugares nas listas de popularidade. No jazz com derivações latinas, destaca-se Ketama, reinventando o flamenco com a música pop. E, finalmente, Niña Pastori, cantando tangos, bulerías e alegrias adaptadas a uma fala pop mais juvenil. (CALADO, 2005).

1.4.6. A dança flamenca hoje

O baile flamenco vive um presente rico, em todo tipo de formas e manifestações da dança. Hoje, convivem desde o flamenco mais tradicional até as fórmulas novas que surgiram e se consolidaram durante o século passado. O flamenco é símbolo do multiculturalismo da música e da dança. (NAVARRO e PABLO, 2005)

Nos últimos anos, o premio Nacional de Dança da Espanha tem sido outorgado a *bailaores* flamencos. Em destaque, encontra-se Joaquín Cortés que faz brilhantes e massivas tournês pelos melhores palcos do mundo todo e é também o *muso* de Giorgio Armani, que lhe desenha figurinos, há uma década. Seu equivalente feminino é Sara Baras que mescla estilos contemporâneos e flamencos de raiz. Já Eva La Yerbabuena, na opinião de Navarro e Pablo (2005), é a mais completa *bailaora*, pois no seu estilo conflui a tradição e o avanço, o sentimento e o cérebro.

Como destaque da experimentação está Israel Galván, focado na desconstrução da dança flamenca. No outro extremo, do conservadorismo, está o Farruquito. Outros artistas importantes desta geração são Antonio Canales, valores sólidos do flamenco atual, Belén Amaya, tradição e cosmopolitismo, e Manuela Carrasco, o paradigma da dança flamenca de raiz. (CALADO, 2005, e, NAVARRO e PABLO, 2005).



Fig. 13. Eva La Yerbabuena, no seu espetáculo Santo y Seña, dançando por alegrías com mantón e bata de cola

1.4.7. A notação da dança flamenca

Devido à expansão desta arte, que do seu início e até há poucos anos era transmitida oral e culturalmente, de geração a geração, foi necessária a criação de métodos de músicas e de materiais didáticos do flamenco. Assim, a partir do ano 2003, Manuel Salgado gravou CDs com os compassos da maioria dos *palos*, muito necessários para o ensino do flamenco nas aulas e na montagem coreográfica. Estes CD's, chamados de “Sólo Compás”, de *Alegrías*, *Bulerías*, *Tangos* e *Taguillos*, *Soleá*, etc., são uma ferramenta recente e indispensável para a maioria dos bailaores e professores flamencos. A ausência de um guitarrista ou percussionista ao vivo é suprida pelo CD, que nos permite ter a base do compasso musical, com palmas, com guitarra ou com cajón, para qualquer objetivo artístico.

Igualmente, de 2003 a 2007, Manuel Salgado e Adrián Galia criaram separadamente vídeos de carácter didático para a aprendizagem e compreensão do

flamenco, com a mesma lógica que seguiam os CDs de “Sólo Compás”, só que desta vez focados na dança.

Os DVDs de Adrián Galia apresentam um repertório composto por 18 *palos* flamenco como *Alegrías, Tangos, Bulerías, Soleá, Seguiriyas, Tientos, Tarantos, Martinete, Rondeña, Rumba*, etc. Em cada um deles fala-se em inglês, espanhol, francês ou japonês, sobre a origem e a história de cada *palo*, o figurino que se deve utilizar, o compasso a seguir, o toque, o cante e o baile. Tem exercícios de aquecimento e uma atuação completa do próprio Galia e sua equipe artística (DEFLAMENCO.COM).

De outro lado, Manuel Salgado produziu uma coleção de DVDs e CDs que introduzem o flamenco para as pessoas iniciantes ao nível médio. Neles, diferentes artistas interpretam o baile completo três vezes: a primeira dá um panorama geral, a segunda é focada no corpo e a última, no sapateado. Como Galia, apresenta todos os *palos* flamencos para baile, com a vantagem de Salgado ter dirigido, em 2007, um método para aprender castanholas, centrado nas sevilhanas (DEFLAMENCO.COM).

Em 2006, Pedro Córdoba também elaborou seu próprio método para bailar flamenco, desta vez incluindo separadamente o som do ritmo, as palmas e o baile, acompanhado de uma entrevista e de uma aula de dança (DEFLAMENCO.COM).

Estes métodos têm como objetivo fazer do flamenco uma escola à distância. Podem ser comprados em qualquer um dos sites de flamenco como <www.deflamenco.com>, <www.flamenco-world.com>, <esflamenco.com> e <www.flamencoexport.com>. Ou, na Espanha, em qualquer loja de música ou artigos para o Flamenco.

Como é possível perceber, a notação do flamenco é um fenômeno atual, que até agora tem sido traduzido em métodos didáticos para a sua aprendizagem básica e não para o seu ensino. Tem o agravante de que, se o aluno tiver alguma dúvida, não pode perguntar, deixando de lado também a expressão corporal e muitos outros detalhes que tratarei na presente pesquisa.

Tendo apresentado aspectos históricos centrais e atuais do flamenco, destacando algumas características que interessam a esta dissertação, no próximo capítulo abordarei minha experiência ensinando esta arte, na qual, sem dúvida, estão implícitos os prazeres estéticos, visuais e musicais.

CAPÍTULO 2

A EXPÊRIENCIA DE ENSINO-APRENDIZAGEM

Neste capítulo, descrevo a experiência por mim coordenada de ensino e aprendizagem da dança flamenca realizada durante o ano de 2007. Apresento, também, neste capítulo, os sentidos atribuídos pelos alunos a esta experiência e que foram levantados a partir de um conjunto de questões que lhes apresentei. Registro, ainda, a experiência de uma apresentação deste grupo de alunos em um teatro.

As aulas foram ministradas na academia de dança “Il Ballo”, no bairro dos Jardins, na Alameda Itu 167, capital paulista. A academia possui duas salas de aula, uma muito grande e outra menor, com o piso de madeira adequado para sapateado. Em ambiente descontraído, são ministradas aulas de dança de salão, com todas as suas variantes, jazz, balé, dança contemporânea e flamenco.

As pessoas que se aproximam desta academia são, em sua maioria, pessoas adultas que trabalham e procuram fugir do estresse e ansiedade do dia-a-dia, dedicando-se a uma atividade corporal e artística. Diante desta expectativa dos alunos, meu desafio como professora é tornar uma dança difícil como o flamenco, que requer muito estudo, em um processo de fácil assimilação e agradável para aprender.

A academia compromete-se com a idéia de oferecer um espaço para aliviar o estresse das pessoas, propiciando lazer e relaxamento. Porém, minha procura e proposta como professora foi além de oferecer um semi-spa urbano; eu me propus uma aproximação reflexiva e amorosa com a dança, com a arte, e como já disse, tive como objetivo transformar uma disciplina difícil de entender em uma atividade prazerosa, que permitisse não somente o conhecimento rítmico e cultural do flamenco, senão também a paixão pela dança.

Alem disso, acredito que não somente os profissionais de dança têm direito a conhecer o mais avançado dela. Um público interessado e disciplinado pode interpretar qualquer ritmo, por mais difícil que seja. Proponho-me como professora, e mantive este propósito na experiência que agora analiso, a quebrar as regras tradicionais e não escritas na dança flamenca, transmitindo o conhecimento do compasso, os segredos do olhar, a expressão do *duende*, os conhecimentos milenares que foram guardados pelos

ciganos e flamencos e que agora não pertencem só a eles, pois o flamenco é dançado e amado em muitas partes do mundo.

2.1. AS BASES PARA O APRENDIZADO

2.1.1. As turmas ou grupos de alunos

A experiência aqui relatada refere-se ao ensino da dança flamenca junto a duas turmas. Uma, de iniciantes, que começou em janeiro de 2007, com três aulas por semana; a outra, de nível intermediário, que havia começado a ter aulas menos regulares já em 2006.

Estes grupos sofreram mudanças durante o período, pois algumas pessoas deixaram as aulas e outras passaram a integrar as turmas. Ao longo do ano, como produto do sistema da Academia de dança que oferece muitos ritmos musicais e uma semana grátis para experimentá-los, chegaram pessoas novas para “experimentar” uma de minhas aulas. Muitas delas saíram rapidamente da classe, assustadas pela complexidade da coordenação do movimento e da musicalidade, mas algumas pessoas gostaram justamente desta complexidade e permaneceram até conseguir dançar e interpretar a música flamenca.

O grupo de iniciantes era composto por seis pessoas, oriundas de diferentes experiências de movimentos, como o boxe, a dança de salão e o circo. De alguma maneira, viram no flamenco uma nova forma de se expressar. Cabe ressaltar que não é fácil dar aula para pessoas que dominam movimentos predeterminados, como é o caso de uma aluna que já treinava boxe, Ana Lúcia Rabelo de Oliveira (identificada como Ana Lúcia ao longo do capítulo). Esta aluna com disciplina, treino e paciência, melhorou sua postura e se assumiu como dançarina. Para as pessoas que apresentavam maior facilidade para realizar os movimentos, eu focava o preparo na interpretação da dança.

Com o tempo, o grupo passou a ser composto por 10 pessoas e entre elas havia um rapaz: Fábio dos Santos, identificado neste texto como Fábio. Como bolsista na Academia, desenvolvia algumas atividades que não lhe permitiam a assistência regular das aulas e estas ausências não o prejudicaram, pois com algumas aulas, e provavelmente movido pela paixão, adquiriu a coordenação e postura básicas do flamenco.

Foi interessante perceber que, apesar dos diferentes níveis de envolvimento com a dança e com os esforços por ela demandados, houve uma troca bastante produtiva

entre os alunos. Os alunos mais comprometidos com a perfeição dos movimentos mostravam aos demais a importância da disciplina. Os alunos menos rigorosos, por sua vez, mostravam aos perfeccionistas a importância da calma e da leveza para buscarem as posições mais complexas.

O grupo de nível intermediário esteve em constante transformação ao longo do ano. No começo, foi formado por 4 pessoas, as mesmas que haviam começado comigo as aulas no ano anterior e continuaram depois das férias de Natal e Ano Novo. Mas algumas delas saíram e duas pessoas do grupo de iniciantes passaram a integrar a turma. Estas últimas apresentavam facilidade para coordenação de movimentos e muita vontade de aperfeiçoar a dança, destacando-se neste processo a aluna Ana Lúcia.

Outra integrante deste grupo era Magda Rios Rimolo (identificada neste trabalho como Magda), uma jovem de 27 anos que gostava muito do flamenco, mas que havia abandonado a dança, porque um antigo professor disse-lhe que nunca conseguiria interpretar o flamenco. Ela apresentou o melhor desempenho dentre minhas alunas, pois construiu postura adequada e grande domínio do compasso e do sapateado. Lamentavelmente, ela foi obrigada a deixar o grupo por motivos profissionais: seu local de trabalho foi transferido para Campinas. Felizmente, ela continua dançando.

Com tais mudanças, ao final do ano chegaram apenas 3 pessoas deste grupo e estas faziam também as aulas na turma de iniciantes. Neste momento, como professora, considerei conveniente diferenciar as duas classes, em técnica e em ensino da coreografia, pois para os alunos seria enfadonho fazer a mesma aula duas vezes, desta forma aproveitaria o tempo e beneficiaria aos alunos.

Na aula de técnica, ensinei passo a passo cada uma das partes que conformam a movimentação da dança flamenca, como a técnica do giro das mãos, do dorso, dos braços, dos giros, da postura e do sapateado. Assim, esta aula foi composta por exercícios que mais tarde seriam usados na coreografia final e que tinha como objetivo fortalecer as partes do corpo e melhorar a postura. Em complemento, focalizei a aula de ensino da coreografia no treino das suas partes e das novas que estava montando, detendo-me nas dúvidas e dificuldades dos alunos. Adaptei às circunstâncias para aproveitar o tempo de duas aulas, complementado-as mutuamente.

2.1.2. Postura, mãos e pés

Não posso evitar a afirmação de que a minha experiência ensinando e aprendendo dança flamenca tem sido muito prazerosa. Gosto de avisar aos alunos, especialmente para aqueles que estão começando, que cada explicação será aprofundada a partir do interesse demonstrado por eles e que este interesse pode ser percebido mediante a linguagem não verbal, ou seja, mediante as suas atitudes e respostas gestuais para a explicação.

A dança flamenca não é fácil de interpretar e muito menos de ensinar. Ela se compõe de diversas estruturas musicais que sustentam uma harmonia entre o sapateado e o movimento do corpo. Entretanto, é preciso começar a ensinar a movimentação, o sapateado e o ritmo respectivamente, para que o aluno consiga coordenar tudo ao mesmo tempo no momento da performance.

Mas, quais são as bases para se movimentar e sapatear?

A postura é a base da dança flamenca. Como em muitas outras danças, a força e o equilíbrio encontram-se no abdômen. A postura básica requer ombros abaixados, peito aberto, braços em forma circular, com cotovelo sempre para a cima.

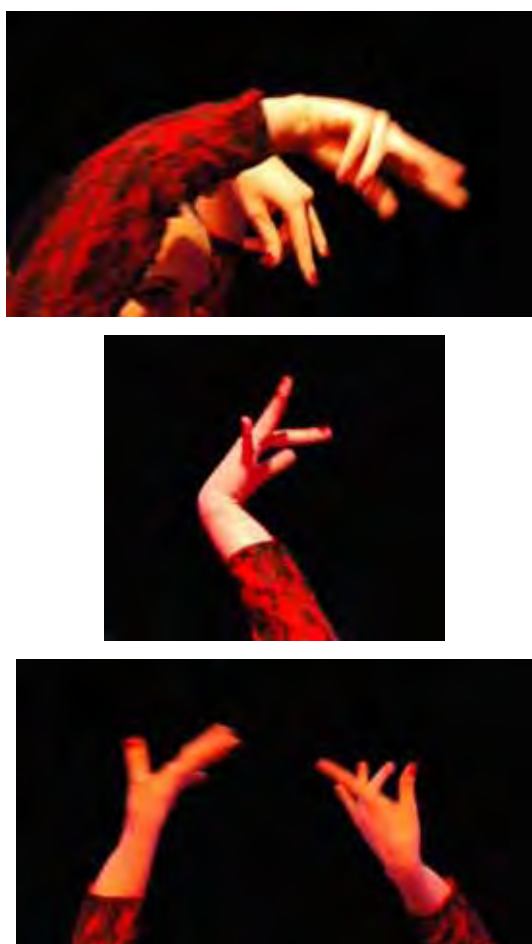


Fig. 14. Movimento das mãos.

O movimento das mãos acompanha a dança quase o tempo inteiro. Este movimento ou *floreo*, como se fala no ambiente flamenco, ocorre sempre mais lento que o movimento do corpo e sua dificuldade consiste na coordenação da lentidão e o movimento contínuo do resto do corpo. Este *floreo* leva o giro completo do punho, o controle do braço e o cotovelo para que não se movam durante o giro da mão. É parte importante também o movimento delicado dos dedos, que se desenvolvem acompanhando ao movimento como uma flor que se abre.



Fig. 15 Movimento dos pés

Para dançar flamenco, outra parte muito importante do corpo são os pés como instrumento musical, a percussão do sapateado. Para isso, é preciso usar um sapato especial que leva pregos na base da ponta e do salto. O som dele depende muito do fabricante e, na minha experiência, os artesanais espanhóis são os melhores. O som produzido pelos sapatos acompanhará o violonista e o cantor.

É fundamental a técnica de sapateado para se obter um som claro e para não se machucar os joelhos e a região lombar da coluna vertebral. Antigamente, acostumava-se dançar com os joelhos flexionados demais, uma das causas pelas quais os dançarinos profissionais começaram se queixar de lesões aos 30 anos. Para superar tal problema, desenvolveu-se uma nova técnica para sapatear que valoriza a postura natural do corpo e permite proteger os joelhos e a coluna com os músculos, além de se obter um sapateado em ritmo mais rápido. Uma das pessoas que o desenvolveu e continua ensinando esta técnica é Cristóbal Reyes, reconhecido flamenco, tio e professor de Joaquín Cortes, *bailaor* mundialmente conhecido por mudar, mesclar e evolucionar o flamenco.

Na condição de bolsista na graduação, durante um semestre em Madri, não demorei em matricular-me nas aulas de Cristóbal Reyes. Depois de fazer cursos com ele no México e na Espanha, consegui incorporar sua técnica em minha postura e em minhas aulas. Sua base consiste em sapatear de trás para frente, utilizando os músculos da perna e protegendo, assim, o joelho. É muito importante prestar atenção na postura dos alunos novos, para que possam sapatear corretamente desde o começo, conseguindo proteger seu corpo e conquistando rapidez e clareza no ritmo. Acredito que o aluno iniciante não deve sapatear muito, mas deve focar-se na postura do corpo que será a base da coordenação do movimento e que o levará, depois de um ou dois anos, para uma correta execução de sapateado.

A coordenação de movimento é fundamental para dançar flamenco e em muitos sentidos é, também, o encanto desta arte. Coordenar as mãos com o movimento do corpo, o olhar com o giro da cabeça, o movimento do braço com a perna, são algumas expressões que realçam a beleza desta arte. Em termos gerais, os movimentos da dança flamenca não são movimentos que o copo faz no dia-a-dia. Daí uma das razões da sua dificuldade. Somente a disciplina e o treino contínuos farão com que o corpo assimile as posturas básicas da dança para que se possa, a seguir, criar e atuar com leveza de movimentos, de gestos, de posturas.

É importante salientar a importância do dorso. Em certo sentido, o dorso é independente do quadril e dos ombros no seu movimento. Desta forma são conquistadas posturas diferenciadas, levando o executante não só a coordenar mãos, cotovelos, braços, ombros e cabeça, mas também o dorso em movimento contrário ao quadril, e tudo isto numa harmonia musical ao ritmo do sapateado, que se consegue tendo como base o compasso.

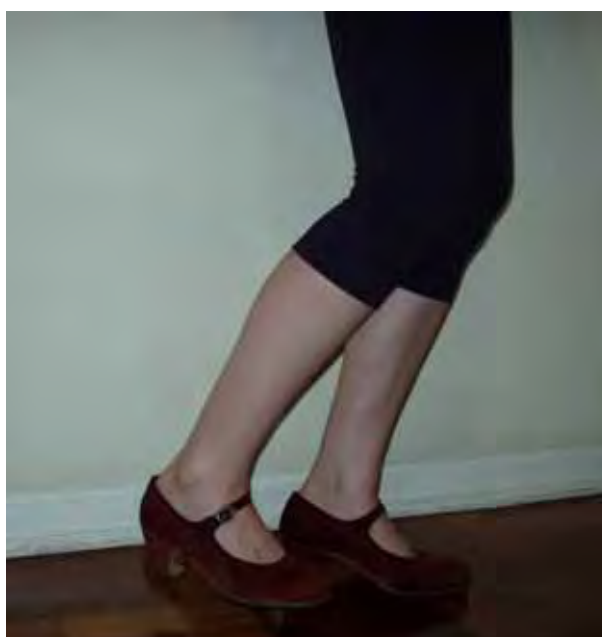
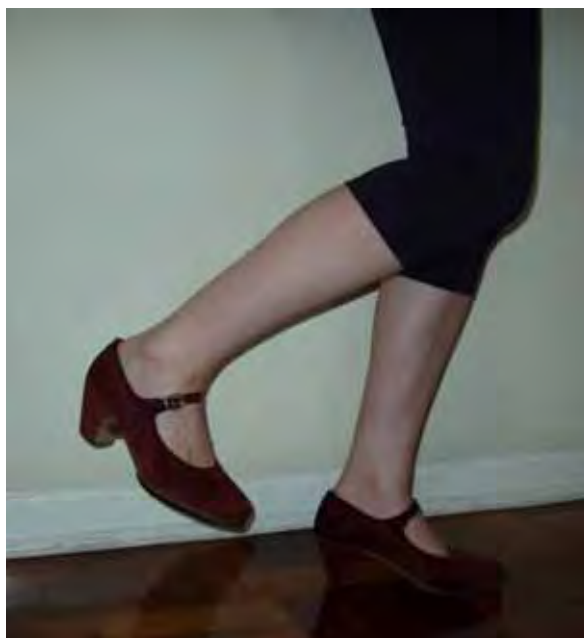
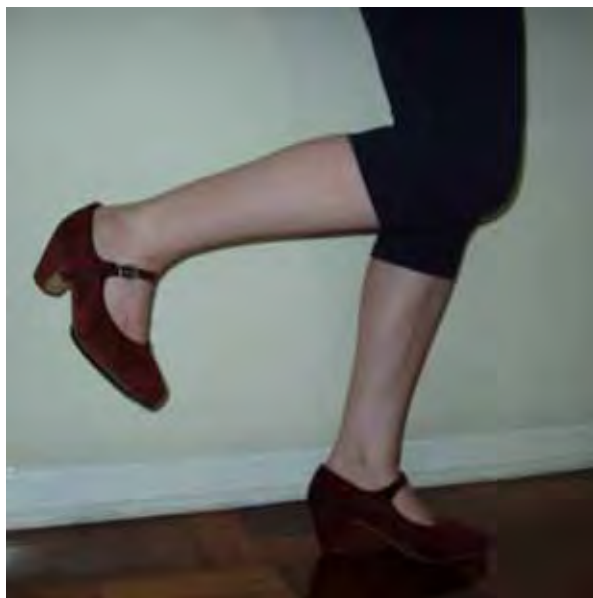


Fig. 16. Técnica de zapateado.



Fig. 17. Diversas torções do dorso.

2.1.3. A importância do compasso

O compasso é a base musical da dança, portanto, os movimentos do corpo e o do sapateado precisam seguir este compasso que é eixo fundamental de qualquer execução flamenca. Os musicistas, o cantor e os dançarinos seguem sempre um compasso. A dificuldade encontra-se na diversidade de compassos que existem e que, a cada ritmo, corresponde um tema ou sentimento. Como por exemplo, as *sevillanas* ou *sevillanas* são uma festa, a *bulería*, é uma burla e a *soleá* um drama de solenidade.

Mesmo que a base do compasso seja matemática, o canto e a música do violão, escondem um pouco esta certeza da base e requer que o dançarino se guie também, pelo ouvido, pela apreciação musical que se logra escutando muita música e muitos ritmos de compassos. Como já dito no capítulo primeiro deste trabalho, o flamenco tem

compasso de três tempos, como são as *sevillanas* e os *fandangos*; de quatro, como os *tangos* e os *tientos*; e de doze, como as *alegrias*, *bulerias*, e a *soleá*. Cada ritmo vai ampliando o nível de dificuldade de realização, portanto o melhor caminho para começar a dançar é o compasso ternário.

No transcurso de cada aula são realizados exercícios para trabalhar as bases do flamenco como exercícios de mãos, braços e pés. Depois, segue-se o trabalho com a coordenação que inclui exercícios baseados em ritmos simples e alegres para começar a coordenar as partes do corpo. E, finalmente, em cada aula se organiza e se treina uma parte de uma coreografia, pois este é o meio para o ensino da coordenação do movimento e do compasso, incentivando-se o aluno a continuar e a aprender cada vez mais.

2.2. AS COREOGRAFIAS: APRESENTANDO O FLAMENCO AOS ALUNOS

2.2.1. Sevillanas

Ao longo do ano, ensinei duas coreografias flamencas típicas, uma *alegria* e umas *sevillanas*, além de uma dança espanhola clássica com castanholas e outra adaptada a uma música moderna, para ser dançada junto com executante de zouk e dança do ventre.

A mais básica das coreografias e ritmos é chamada de sevilhanas, baseada em um compasso ternário, é geralmente a primeira coreografia que se ensina para coordenar o movimento e começar com noções do sapateado. É utilizada por muitos professores, pois sua estrutura é a mesma no mundo todo e consiste em quatro coplas ou partes: primeira, segunda, terceira e quarta sevilhana consecutivamente. Apesar dos passos apresentarem o mesmo padrão, variam na parte coreográfica, como os giros, passos e as posturas do corpo.

As sevilhanas são uma boa porta de entrada para o flamenco já que de todos os ritmos ou bailes, elas se compõem de movimentos, compassos e passos simples, que se coordenam uns com outros e exigem uma interpretação por parte do dançarino. Como a sua estrutura é clara, promove o treino de vários movimento, sendo, aliás, uma música alegre, prazerosa para começar a dançar flamenco. Neste sentido, as sevilhanas são um ótimo caminho para apresentar o flamenco. Portanto, é a primeira coreografia que eu ensino aos alunos novos.

Ainda no início do processo de aprendizagem, senti necessidade de explicar aos alunos a importância das sevillanas como ritmo básico. Para isto, criei um texto no qual explico, de forma bem objetiva, o que é uma sevillana, seu compasso, e ainda apresento um roteiro de coreografia para que eles pudessem consultar em qualquer momento. Apresento a seguir:

SEVILLANAS (sevilhanas)						
Uma dança típica originada no sul da Espanha, composta por quatro coreografias dançadas numa mesma música, na qual, o <i>cante</i> (canto) é muito importante, pois acompanha os passos. Pode-se dançar de par ou frente ao público. Também podem ser interpretadas com <i>castañuelas</i> (castanholas).						
Compasso: x3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 (...) <i>acento no 1</i>						
Estrutura geral:						
Entrada do <i>cante</i>	1ª variação	transição	2ª variação	transição	3ª variação	Final
Primeira Sevillana:						
Entrada do <i>cante</i>	5 passeios	Passada passeio	4 Laterais (atras-abro- fecho-coloco)	Passada passeio	5 passadas ligadas (giros com 4 plantas)	Preparação, giro e posição para terminar
Segunda sevillana:						
Entrada do <i>cante</i>	Passeio Dois golpes x3: direita-esquerda, direita, Preparação	Giro Passada Passeio	5 Golpe-planta- salto (tacón) alternado Preparação	Giro Passada passeio	7 compassos girando com golpe-planta- salto (tacón), alternado	Preparação, giro e posição para terminar
Terceira Sevillana:						
Entrada do <i>cante</i>	Passeio Atras-abro-fecho-giro Fecho-abro x2 direita Giro (para trás) Fecho-abro x1 esquerda Giro (para trás)	Passada passeio	Sapateado: 3 plantas e remate x3 de cada lado na ultima 3 remates seguidos, giro	Passada passeio	Passada 4 plantas fecho-abro c/direito x2 giro e meio fecho-abro esquerdo x1	Preparação, giro e posição para terminar
Quarta Sevillana:						
Entrada do <i>cante</i>	Três golpes alternados Giro p/esq. Fecho-abro Quatro golpes Giro p/dir.	Passada Passeio	Golpe-planta- taco x2 Golpe-planta- tacón laterais x2 Golpe-planta-taco x2 giro	Passada passeio	Roda: Golpe- planta-tacón laterais alternados x7	Preparação giro e posição para terminar

Fig. 18. Roteiro coreográfico das Sevillanas.

2.2.2. Ensinando flamenco por *alegrías* e o uso do espelho-lousa

A lógica da maioria dos professores é ensinar um compasso quaternário, depois das sevilhanas, que é bem fácil de entender e bom para ensinar a sapatear. Mas eu decidi ir diretamente para o coração do flamenco e ensinar ao grupo intermediário um compasso de doze tempos, que é mais difícil, mas não impossível de aprender. O meu argumento foi o seguinte: se estou dando aula para adultos que trabalham e são independentes, que conseguem lidar com questões difíceis no seu dia-a-dia e que, ademais, já conseguem coordenar o movimento no flamenco, por que não conseguiriam entender e dançar um compasso de doze tempos?

Como já havia mencionado no capítulo anterior, os ritmos mais ciganos e profundos são dançados em um compasso por doze tempos, os quais têm seu acento em diferentes momentos dependendo do *palo* ou ritmo que se dance, como podem ser, a *bulería*, a *soleá*, ou neste caso, as *alegrías*.

Quando disse aos alunos: “vamos aprender a dançar por alegrías”, senti necessidade de mostrar um registro escrito sobre os acentos do compasso e as partes que compõem este *palo*. Neste momento, descobri que é possível usar o espelho como um quadro negro, escrevendo com uma caneta e mostrando assim os acentos do compasso –sublinhados- e cada parte que íamos dançar.

Anotei então o seguinte:

Compasso por 12 de <i>alegrías</i>.									
<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11...	

Fig. 19. Explicação do compasso das Alegrias.

Igualmente, ao longo das aulas, registrei as partes que compõem uma alegria, música da coreografia que estava preparando naquele momento. Pesquisei até encontrar uma alegria que tivesse todas suas partes tradicionais, uma vez que, atualmente, cada vez menos se dançam as partes completas e as bandas de flamenco, que se modernizam permanentemente, compõem e tocam as partes mais vivas. No entanto, o que acontece geralmente com os profissionais flamencos que desejam dançar um *palo* completo, é que contratam um cantor e um guitarrista para compor juntos a música e a coreografia. No meu caso, eu contava com Jeferson que naquele momento

ainda tocava em minhas aulas, porém como havia a necessidade de uma música também para as turmas que não eram acompanhadas pelo guitarrista ao vivo, decidi basear-me numa música feita pelo “Camarón de la Isla”, uns dos mais tradicionais musicistas flamencos da história. Jeferson aprendeu e decorou a referida música, tocando-a aos sábados nas aulas e nos dias de semana, dançávamos com a música de CD.

Voltando à estrutura das alegrias, ao longo do ano fui escrevendo no espelho-lousa e utilizando-o como apoio pedagógico sempre que necessário. Em termos gerais utilizei a seguinte estrutura para explicar as partes do *palo* e da coreografia:

Entrada ao palco ⇨ llamada 1ra Letra ⇨ 2da llamada para 2da letra ⇨ Remate para o Silencio ⇨ Escobilla ⇨ 3ra Letra ⇨ Remate final

Fig. 20. Explicação da estrutura das Alegrias.

Mesmo sem as traduções, não apenas da língua espanhola para a língua portuguesa, senão também para a linguagem do flamenco, esclareci várias vezes durante as aulas o seguinte:

- **Llamada:** Som de sapateado curto, singular que marca o começo do canto.
- **Letras:** Parágrafos cantados.
- **Remate:** indica com o corpo ou sapateado que está terminando uma ou varias partes.
- **Silencio:** parte da coreografia que é dedicada ao cantor e ao corpo do dançarino. Não apresenta sapateado.
- **Escobilla:** Parte do *palo* dedicado ao som e percussão do sapateado.

De tal modo, usei o espelho-lousa como guia para que os alunos lessem as instruções durante a realização da coreografia e pudessem lembrar mais rapidamente a próxima parte da dança, transferindo da ordem definida no cérebro para o movimento do corpo, integrando aspectos mentais e gestuais.

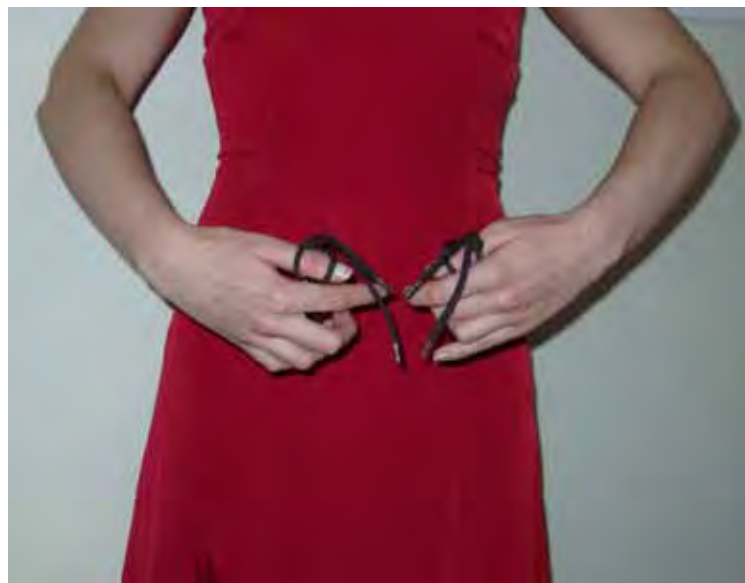


Fig. 21. Castañuelas (castanholas).

2.2.3. O toque das castanholas

Mesmo que as castanholas constituam parte da dança espanhola clássica, é interessante o ensino delas como acompanhamento à dança flamenca em geral. De fato, dançar ao ritmo do compasso e ainda tocar um instrumento musical é difícil. Refleti sobre a metodologia que deveria utilizar para ensinar o toque delas de um modo que não fosse cansativo demais para um grupo de iniciantes. Resolvi propor uma coreografia breve e sugeri uma música clássica espanhola chamada *Astúrias*. A coreografia ia durar só 3 minutos e o toque das castanholas seria para acentuar o som musical e não para acompanhá-lo o tempo todo, como acontece nas “Bodas de Luis Alonso” ou nas *sevilhanas*. Assim nasceu uma coreografia que eu chamaria de moderna-clássica.

Planejada e estruturada a coreografia para ter um fio condutor ao longo do ano, como ensinar o toque das castanholas? Lembrei de todas as aulas que eu havia feito sobre castanholas desde criança até agora, também assisti algumas aulas que eu havia filmado. Procurei entre as minhas lembranças como foi que comecei a tocar e lembrei perfeitamente que nenhuma de minhas professoras usou um método de ensino que me parecesse ideal para eu ensiná-lo. Então, decidi criar o meu próprio.

Considero importante explicar noções básicas, muitas vezes dadas por solucionadas ou entendidas e que, no entanto, alguns alunos não perguntam por constrangimento. Por exemplo, uma noção básica refere-se ao fato de que com a mão esquerda toca-se só com dois dedos e com a direita com quatro, pois o polegar usa-se para sustentar as castanholas e pendurá-las de modo que a palma da mão não atrapalhe o som.

Desenvolvi exercícios para começar a tocar as castanholas, mesclando-os com alguns que eu fazia antigamente e com outros novos que criei. Basicamente, eles começam desde o mais simples, como tocar dedo por dedo e prestar atenção à maneira de colocá-los, até ritmos mais complexos que acompanham diversas músicas, como as *sevilhanas*.

Existe um toque chamado coloquialmente *rriá*; ele é a base melódica do som das castanholas, o qual é acompanhado pelo ritmo base com a mão esquerda. Eu gosto de ensinar para os alunos com um exercício que treina as bases, e neste caso, sem a mínima intenção de criar uma partitura musical, canto “*ta, rriá, ta, rriá, pi, tam*” para acompanhar o toque e guiar ao alunos.

Uma aluna que conseguia entender melhor as orientações escritas do que as orientações ouvidas, motivou o registro que se segue:

Trata-se de um compasso por três:

1 2 3 1 2 3 1
tam tá riá tá riá tam tá riá ta riá tam

- **tam=** golpe com as duas mãos (dois dedos)
- **tá=** Um golpe com a mão direita (dois dedos)
- Em seguida com a mão esquerda (dois dedos) + Um golpe com a mão direita (quatro dedos) = **riá**
- Repete-se: Um golpe com a mão direita (dois dedos) **tá**
- Em seguida com a mão esquerda (quatro dedos) + Um golpe com a mão direita (dois dedos) = **riá**

***Repete-se o mesmo movimento muitas, muitas vezes,
(na coreografia “Astúrias” serão 14 vezes)
O acento está no TAM. O TÁ fica a contratempo, no meio do tempo.***

Fig. 22. Explicação do toque das castanholas.

As castanholas, como os sapatos no sapateado, são um instrumento musical e como ninguém aprende a tocar piano em duas ou três aulas, ninguém aprende a tocar castanholas em poucas aulas. É necessário muito treino e disciplina.

Como já dito no primeiro capítulo, a notação do flamenco é um desafio atual que tem lugar há pouco tempo nesta dança. Portanto, não existem livros nem guias para ensinar flamenco. A tabela das sevilhanas, o espelho-lousa e as anotações do toque das castanholas, foram notações criadas por mim com a intenção de melhorar o processo de ensino-aprendizagem da dança flamenca na sala de aula. Não duvido que como eu, os outros professores flamencos procurem e criem suas próprias notações com o mesmo objetivo.

2.3. AVANÇOS E DIFICULDADES OBSERVADAS

Nesta experiência de ensino e aprendizagem, observei as dificuldades e avanços dos alunos e os meus. Destaco, a seguir, as dificuldades enfrentadas e avanços logrados ao longo do semestre, apresentando a reflexão em duas partes: sobre o trabalho da professora e sobre o trabalho dos alunos.

2.3.1. A professora pensa o seu trabalho

Como fiz menção anteriormente, o compasso é a base do ritmo e das coreografias. Para explicá-lo, senti necessidade de parar, fazer anotações e desconstruir cada uma das partes para poder transmitir os conhecimentos aos alunos de uma forma clara, assim como para criar exercícios pertinentes ao ritmo que naquele momento se estudava. Então, uma das maiores dificuldades que enfrentei ao dar aula para iniciantes foi explicar o compasso por três, das sevilhanas, enquanto batia as palmas (para levar o compasso) e fazia os passos.

Deste modo, para simplificar o ensino e o sapateado das sevilhanas, precisei explicar os conceitos de tempo, contratempo e sincopado. Criei o roteiro das sevilhanas explicando os compassos, a estrutura e a sequência dos passos, ante o desafio de favorecer o entendimento dos alunos sobre o que eu estava criando e para que os alunos mais experientes tivessem um guia em casa para repassar o que aprenderam na aula. Foi também nesta fase que, junto com o compasso por três, expliquei os acentos, fazendo uso da minha voz, dos pés e da expressão corporal. Acredito que todo este conjunto ajudou os alunos iniciantes a entenderem e assimilarem mais rapidamente o compasso básico.

Para o grupo de nível intermediário foi mais complicado explicar o ritmo por 12 na estrutura do sapateado de pergunta-pergunta-resposta. Esta estrutura é marcada por sapateados que jogam com os sons de uma percussão lógica definida, na qual cada pergunta equivale à metade da resposta e a resposta, por sua vez, pode-se alongar. Apesar disso, consegui explicar tal estrutura mediante um sapateado bem simples, usando o som dos meus pés, da minha voz e da guitarra do Jeferson.

Pessoalmente, como dançarina e professora, consegui melhorar o processo de conscientização de cada uma das partes para explicá-las. Neste sentido, aperfeiçoei meu ouvido no ritmo das sevilhanas e meu entendimento das variações com o violão. Assim, para explicar o compasso por alegrias, adaptei a aula com o violonista, ensinando as palmas e explicando os aspectos básicos do sapateado e o compasso. Com o passar do tempo, consegui perceber quando os alunos saíam do compasso e fazer com que eles o retomassem para que não parassem a dinâmica da aula. Mas, quando paravam, aproveitava para falar um pouco sobre os acentos e a importância da harmonia entre o guitarrista, sapateado e cante e manifestaram que essas falas foram de ajuda para muitos deles.



Fig. 23. A autora dançando por Alegrías.

Para dançar, é necessário ter consciência e controle básico sobre o corpo. Durante esta experiência de ensino e aprendizagem, procurei muitas formas de ajudar os alunos a dançar e coordenar o movimento. Por exemplo: frente ao espelho, parava para resolver passo a passo as dúvidas que eles apresentavam sobre como movimentar o corpo. De tal modo, em cada coreografia, desconstruí as partes para esclarecer cada movimento e criei exercícios para a superação das dificuldades dos alunos. Questões como torção do corpo na marcação foram treinadas com ritmos mais simples, para depois aplicá-las ao compasso por doze. Por último, o tema da expressão corporal foi falado muitas vezes, em tom de explicações e com treinamentos de movimentação simples, que permitisse aos alunos expressarem-se e assumirem a si próprios como dançarinos.

Dentre as dificuldades que enfrentei, destaco a luta contra fatores externos.

Infelizmente, o estresse de São Paulo e a dinâmica própria da academia muitas vezes repercutiam na sala de aula. A luta contra o tempo e o clima criado em aula foram desafios no ensino do dia-a-dia, pois na academia decidiu-se recortar o tempo da duração da aula de uma hora e meia para uma hora. Portanto, foi preciso readaptar as dinâmicas das aulas a esse novo tempo. Por alguns meses, tive a impressão de que a aula era curta demais para conseguir ensinar algum aspecto completo. No final, consegui distribuir melhor os exercícios no começo das aulas e aproveitá-los para treinar as novas partes das coreografias.

O cansaço foi um fator visível no dia-a-dia. Os meus alunos trabalham o dia inteiro e percebe-se que é difícil manter uma concentração, um movimento corporal e uma exigência de minha parte por causa do cansaço acumulado durante o dia. Meu cansaço e o cansaço dos meus alunos. Porém, é um fato que a dança revitaliza e foi assim que, no começo de cada aula, quando todos estavam sem energia, passei a colocar músicas alegres que envolvessem o aluno no clima do flamenco. Comecei com exercícios de relaxamento e soltura do corpo para depois passar aos movimentos que eles já conheciam. No momento de dar as partes novas ou de maior concentração, os alunos já haviam se recuperado da exaustão da cidade moderna.

Por outra parte, as turmas sofreram mudanças inevitáveis e mudanças evitáveis, mas que estavam fora do meu alcance. Quando eu tive que viajar para o México, por causa de problemas familiares, consegui uma professora que se mostrou dedicada e profissional competente, comprometida com as turmas. Planejamos o que deveria ser trabalhado com os alunos. Quando retornei, ela havia sido contratada para abrir uma turma nova. Meus alunos faziam aula comigo e com ela, em horários subseqüentes. Assim, decidi trabalhar conteúdos diferentes daqueles que ela ensinava para que os alunos fossem beneficiados pelo fato de contarem com duas professoras diferentes para o mesmo nível. Com o desenvolvimento do trabalho, a dinâmica foi apresentando resultados positivos: eu foquei muito mais o ritmo e o corpo e a outra professora focou o sapateado.

Na minha ausência, a aluna Magda, saiu da academia para mudar-se de cidade. Então, para compensar a quantidade de alunos, convidei dois alunos do nível iniciante para fazer também a aula do intermediário. Foi bastante positiva esta iniciativa, pois o clima relacional sofreu uma alteração positiva com a presença das novas alunas. Por outro lado, isto representou um desafio a mais para mim, pois o mais difícil era

construir um equilíbrio entre a adaptação do aluno novo, o tédio da turma ao repetir coisas que já tinham sido passadas, e a pressão da academia para que os novos não desistissem. Assim, numa mesma classe, contei com alunos de diferentes níveis de aprendizado e com diferentes capacidades.

Existem duas etapas na história de um grupo de dança flamenca. A primeira, quando se tem certo nível de avanço, mas ainda é possível integrar alunos novos nas aulas. Por exemplo, dei algumas aulas nas quais dividia o grupo, de um lado os alunos que haviam começado as aulas desde o início do ano, e do outro os alunos recém-chagados. Igualmente, mostrava movimentos do braço e da mão mais complexos em coordenação com a seqüência da coreografia e assim, os novos conseguiam compreender e reproduzir os gestos. Enquanto isso, os outros melhoravam a interpretação. Também resultou favorável colocar ao meu lado as pessoas iniciantes, para que sentissem mais segurança e aceitação para tentar fazer os exercícios. Outra maneira que encontrei para que todos os alunos aproveitassem a aula foi ensinar mais técnica e trabalhar postura do corpo e sapateado, aspectos que sempre merecem ser treinados. Portanto, nesta primeira etapa foi possível adaptar a aula as necessidades dos alunos de diferentes níveis.

Num segundo momento do aprendizado do grupo, marcado pelo término da montagem da coreografia, fica muito difícil parar a aula para explicar um passo aos iniciantes, sobretudo se os demais já o executavam há meses. Nesta condição, o melhor foi abrir uma turma nova para iniciantes, mas sempre deixando a classe inicial aberta à possibilidade de quem quisesse tentar. De fato essa foi a solução encontrada em julho de 2007, para eu conseguir ensaiar ritmos mais complexos com o grupo inicial.

No entanto, descobri que valia a pena planejar a aula até certo ponto, com flexibilidade de adaptações a depender da quantidade de pessoas que assistiam. Por exemplo, corrigindo a postura de cada uma, quando eram poucas pessoas e trabalhando dinâmicas de grupo quando participavam todos os alunos. A experiência ao longo do tempo deu - me ferramentas para melhorar a dinâmica da aula e propor o que é necessário para cada aluno evoluir.

Consegui improvisar exercícios para a classe completa que atendessem as dúvidas de alguns e ajudassem a todos a melhorar a coordenação dos movimentos. Somente em maio, após 5 meses de trabalho, quando comecei a trabalhar com o grupo intermediário um compasso mais complexo, que descobri observando o espelho como lousa, anotando assim, a estrutura dela.

A partir de certo momento, adquiri segurança como professora e isto me ajudou a lidar com as alunas muito mais velhas que eu e assumir o meu papel de professora de uma maneira menos tensa e tudo fazendo para que os alunos gostassem da aula tendo, ao mesmo tempo, respeito por ela. Mas, como foi este processo? Com disciplina, amenidade e paciência.

É claro que a disciplina é fundamental numa aula de dança, mas como romper com excessos de professores comprometidos com o rigor da disciplina e que chegam a afastar os alunos com gritos e outras posturas de repressão? Como evitar estas posturas e manter a disciplina?

Definitivamente foi um desafio, pois no começo eu sentia que era boazinha demais e que muitas vezes os alunos não obedeciam ao que eu pedia para fazer; sentia que precisava da dureza das minhas professoras da infância. Mas, com o tempo e com a reflexão, fui encontrando um equilíbrio, adotando atitudes sérias, mas sem reclamar para os alunos e muito menos gritar com eles. De fato, chegou um momento no qual o clima da aula era muito agradável e a voz do bate-papo dos alunos era tão alto que não prestavam atenção para começar a aula. Nesses momentos, adotei atitudes mais sérias, como começar a “dar aula” frente ao espelho, sapateando fortemente; quase imediatamente, os alunos percebiam a situação e adotavam uma atitude de alunos disciplinados e abertos a novas propostas de movimento.

Por outro lado, foi necessária muita paciência com os dois grupos. Tornei-me cada vez mais paciente, sobretudo em alguns momentos especiais. Por exemplo, na volta dos feriados, os alunos chegavam com a mente em branco sobre a dança, sem lembrar a seqüência ou os passos das coreografias.

Porém, o caso de Audimara Veronese, que será citada como Audy neste texto, foi um desafio para mim como professora e, para ela, como pessoa. Trata-se de uma mulher de 35 anos, muito inteligente, poliglota e bem sucedida financeiramente. Embora ela adorasse o flamenco, apresentava muita dificuldade para incorporar os passos e para coordenar movimentos de corpo e sapateado. Só para ela era necessário repetir muitas vezes as orientações, o que não acontecia com os demais alunos do grupo. Porém, eu me sentia recompensada quando ela compreendia e desfrutava da dança e da aula. De fato, ela mesma registra que o flamenco

É uma dança que exige um alto grau de coordenação, o que para mim é muito difícil. Aprendo a partir de muita repetição e memorização dos movimentos. Ainda nunca me senti dançando realmente porque estou sempre preocupada se a postura está correta, o cotovelo, as mãos, etc e assim o charme e a leveza da dança vão se perdendo (Veja ANEXO 2 p.125).

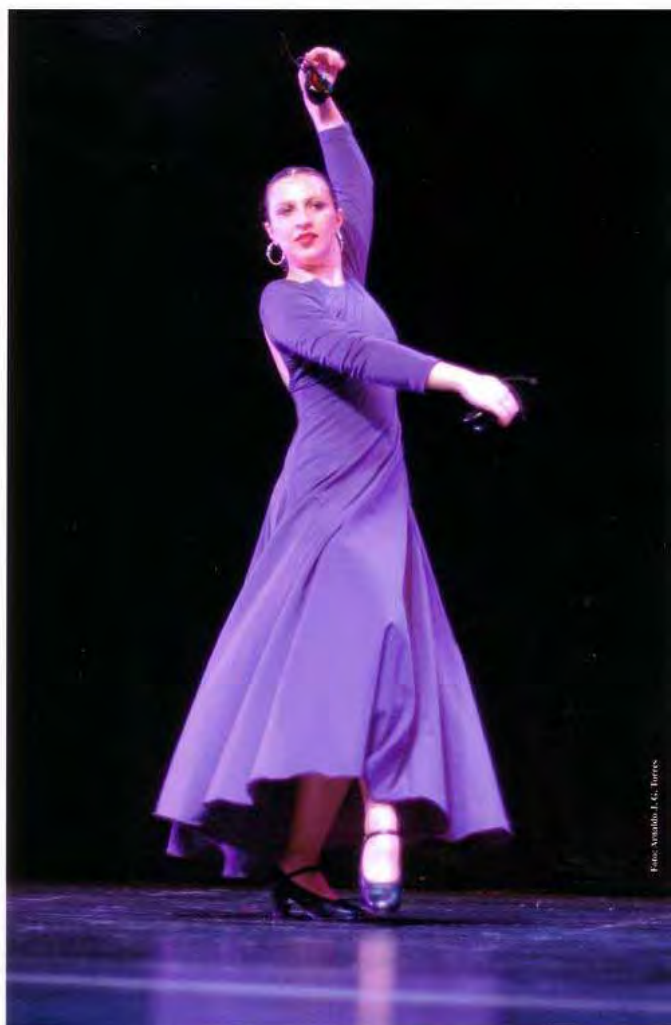


Fig. 24. Audimara Veronese dançando “Asturias” com castanholas.

Quanto ao compasso, ela não se manifestava interessada em entendê-lo, e muito menos em sapateá-lo e segui-lo corretamente. O contrário ocorreu com as castanholas, pois me pediu o roteirinho que apresentei anteriormente para conseguir ensaiar em casa. Como ela errava muito, eu ficava atenta para perceber e corrigir seus problemas, até que descobri que se não olhasse diretamente seus movimentos, ela seguia as orientações com maior facilidade. Combinamos que eu não iria olhá-la por um tempo para que ela se sentisse mais à vontade. Com o tempo, aprendi a não intimidá-la e ela aprendeu a dançar harmoniosamente com o grupo.

Precisei de paciência não só com os alunos, mas para comigo também. O fato de minha língua materna ser o espanhol, muitas vezes me impediu de dar explicações mais claras, pois o flamenco envolve um clima totalmente hispânico e traduzir não só o idioma, também certos costumes para a realidade brasileira, foi difícil. Percebi que, muitas vezes, eu falava certas palavras que por sua estrutura ou pronuncia os alunos

não entendiam e ninguém me corrigia. Desde então, dedico muito mais tempo ao estudo do português e, quando começo com uma turma o aluno novo, sempre peço: “se falo alguma coisa que não entenda, me fala por favor”. Por exemplo, quando eu propus as sevilhanas de par, tentei explicar-lhes que se tratava de um clima de festa, inclusive com a possibilidade de flertes entre os pares, mas inicialmente eu não encontrava as palavras em português para descrever este clima de festas e flertes. Precisei usar o dicionário e na aula seguinte consegui comunicar a idéia. Dar aulas me ajudou muito a melhorar meu português, mesmo assim, às vezes, quando estou dando a terceira aula consecutiva do dia, o meu espanhol trai minha confiança e ao ver as caras surpresas dos alunos, lembro a palavra em português, corrigindo e desculpando: “a estas horas da noite, minha língua não dá mais”.

Assim, muitas línguas formaram parte da sala de aula, o português, o espanhol, o flamenco corporal e o musical, incluindo as castanholas.

O fato de que as castanholas são um instrumento musical requer, como o flamenco em seu conjunto, muito treino e disciplina. No começo, a novidade de um instrumento exótico provocava certo tumulto na sala de aula, com dúvidas sobre o momento e a forma de colocá-lo nos dedos. Uma vez acalmados, os alunos pareciam impressionados pela quantidade de informação que se requer para tocar dois pedacinhos de madeira.

Assim, o mais difícil, foram as primeiras aulas, nas quais expliquei certos exercícios relacionados a ritmos diferentes. Não menos complicado foi criar uma coreografia para acentuar a música com as castanholas, como as *Asturias*, pois era necessário desconstruir os movimentos e a música para mim conhecida, em parte para lograr ensiná-la e, em parte, parando para escutar e perceber todas as suas etapas. Também senti a necessidade de criar uma nomenclatura definida para cada som, para expor no momento de dar aula. Ainda aprendi a descobrir as dificuldades de cada pessoa, e os ajudei a melhorar o toque corrigindo um a um.

No final, com a ajuda de Jeferson e com dedicação, consegui estruturar uma linda coreografia, simples, porém com o acompanhamento do toque das castanholas. Para isso, adaptei alguns exercícios para que os alunos melhorassem a força dos braços.

Mesmo que até aqui eu tenha tratado de minhas dificuldades e avanços, acredito que são até certo ponto dos alunos também, pois nossos aprendizados se relacionam. Contudo, é importante assinalar certos aspectos do próprio processo deles.



Fig. 25. A autora dançando "Asturias" com castanholas.

2.3.2. A professora pensa o trabalho dos alunos

Nos registros dos desafios e avanços dos alunos, percebe-se claramente duas áreas que se enfrentam: a coordenação do movimento unida à técnica e, por outra parte, o compasso e o sapateado. São dificuldades previsíveis, esperadas, pertinentes a qualquer pessoa que começa a adquirir a linguagem da dança flamenca. Mas, antes mesmo de tratar destas dificuldades, é importante o registro de um conflito que vivenciaram com o guitarrista que convidei para acompanhar nossas aulas, sobretudo porque este conflito demonstra a dificuldade dos alunos valorizarem todos os aspectos culturais que cercam a dança flamenca.

Desde o ano anterior (2006), eu havia começado a trabalhar conjuntamente com um violonista de música flamenca, Jefferson de Lima, quem ao longo do texto chamarei

de Jeferson, de Jef, ou do guitarrista, pois em espanhol e no ambiente flamenco é importante se referir a aqueles que fazem a melodia de “guitarristas flamencos”.

Vale explicar que o trabalho conjunto entre uma dançarina e um musicista em geral é difícil, pois ambos os artistas têm diferentes conceitos de compasso e de estética visual e auditiva. Quero dizer que trabalhar com musicista em aula é um processo complexo. Porém, eu contava com Jeferson que, além de ser um bom guitarrista e de tocar com paciência para os alunos, cantava o flamenco com paixão. Como é difícil encontrar um bom guitarrista e como pude construir uma afinidade artística com ele, pensei que não seria difícil trabalhar a realidade musical do flamenco com as alunas tendo Jeferson como colaborador.

No começo de 2007, os alunos do nível intermediário, eu e Jeferson combinamos que ele tocaria para nós todos os sábados, com seu pró-labore dividido entre os alunos. Jeferson revelou dedicação e competência, explicando os compassos para a classe, com o violão ao vivo; apresentando um resumo feito por ele, esclarecendo compassos e as palmas. Aliás, ele se dedicou a decorar a música que eu estava preparando para o grupo, um compasso por doze, complexo, mas de um ritmo alegre.

No mês de julho, Jeferson entrou de férias em sua faculdade e eu pedi para ele tocar em todas as aulas, com o consentimento dos alunos, incluindo os dias de semana. Neste processo, vivenciamos um conflito. Os alunos, sem compreender a importância da música ao vivo e que é preciosa a oportunidade de se contar com um guitarrista tocando em aula, começaram a manifestar preferência pela música dos CDs, por razões não muito claras, e passaram a se queixar de pagar cinco reais para ele por cada aula.

Jeferson recebia pouco como renumeração pelas aulas e ouvia queixas e protestos quando os alunos sentiam dificuldades de acompanhar o ritmo. Assim, ele foi embora quando a coreografia estava preparada e aperfeiçoando-se. Recebeu oferta melhor de trabalho em outra academia.

Independentemente do conflito entre as alunas e o guitarrista, eu acredito que a experiência foi muito enriquecedora para todos, pois os alunos foram beneficiados pelo conhecimento de um musicista paciente, que explicava com clareza a estrutura do compasso relacionando-o com a lógica da música brasileira, para que pudessem entender melhor. Para mim, foi um apoio estupendo quando das explicações sobre as palmas e sobre a estrutura musical. Valorizei mais ainda a música ao vivo, aprendi melhor sobre como explicar o compasso e encontrei o equilíbrio entre o canto flamenco

e a coreografia proposta. Aprendi de perto a acompanhar, viver e interpretar a inspiração do cantor-musicista.



Fig. 26. Jeferson, guitarrista flamenco

Destaco a seguir as dificuldades que cercaram propriamente a técnica e a coordenação dos movimentos. Vale a pena lembrar que os alunos iniciantes são pessoas que em sua maioria não dançavam anteriormente, e que, portanto, sua maior dificuldade reside no controle e na força do corpo. Eles apresentaram muita dificuldade para manter a postura básica da dança, assim como a fraqueza dos braços para melhorar a estética do movimento. Desse modo, o controle da cabeça e a técnica de giros foram um desafio para eles, mas com o tempo, todas estas questões passaram a fazer parte de seu repertório corporal e melhoraram muito no transcurso do ano. Em geral, a coordenação do movimento se complica no começo do aprendizado, mas depois

de alguns meses eles vão adquirindo a coordenação de braços, pés, mãos e detalhes. Neste sentido, Moara Barboza Rodrigues (identificada por Moara) fala que

No início eu sentia que meu corpo não estava preparado (e nem mesmo acostumado) a realizar tais movimentos. Além disso, eu percebi também que eu não tinha consciência do meu próprio corpo (meus limites). No início, me parecia impossível, às vezes, realizar certo movimento. Hoje se tenho dificuldade em algum movimento, eu consigo saber o porquê, e sei que conseguirei realizá-lo após muita prática (Veja ANEXO 2, p. 132)

Outro aspecto que se complicou no processo de aprendizado foi a articulação das seqüências, tanto nas sevilhanas como nas alegrias, pois ambas contêm muita informação para coordenação corporal e para realizar o movimento. Neste sentido, a expressão corporal e a torção do corpo representaram um árduo trabalho.

Porém, os dois grupos decoraram uma seqüência completa em poucas aulas e, no transcurso de um mês, conseguiram dançar a primeira sevilhana completa, assim como fazer exercícios de pés no compasso. Também durante o mês de fevereiro começaram a coordenação e os giros, aprendendo também a seqüência completa das sevilhanas e melhorando a postura do corpo e força dos braços.

No transcurso de quatro meses, o grupo de iniciantes melhorou de modo geral e conseguiu manter o controle do corpo, articulando as seqüências e a movimentação. O grupo de nível intermediário, além das conquistas citadas acima, também conquistou coordenação com música ao vivo, dançando as sevilhanas ao ritmo da guitarra e da voz de Jeferson. Neste sentido, o musicista foi de muita ajuda para a evolução rítmica e coreográfica do grupo em geral.

Neste grupo, gostaria de destacar o caso de Magda Rimolo, aquela aluna que ouviu de professor que nunca ia conseguir dançar porque gostava e tinha facilidade apenas para a dança de salão. Durante nossas aulas, foi uma magnífica aluna, aprendeu rapidamente as duas coreografias, melhorando dia após dia, em todos os sentidos: a postura do corpo, a coordenação e a postura dos braços. Ela foi uma das melhores alunas do grupo e foi bastante satisfatório para mim, como professora, ver a evolução de uma pessoa que nunca tinha dançado profissionalmente e descobrir nela uma facilidade inata para o flamenco.

No começo do aprendizado, não só a coordenação motora exigiu trabalho intenso, como também a familiarização com um ritmo novo, o compasso flamenco. Foi bem mais fácil para eles aprenderem e entenderem o compasso e a estrutura por três

das sevilhanas, assim como familiarizar-se com o sapateado, uma movimentação nova para o corpo, que em poucos meses logrou-se acostumar.

No grupo de nível intermediário, o que representou maior dificuldade foi o ritmo por doze das alegrias, ritmo difícil por si mesmo. Neste sentido, os acentos da *escobilla* (sapateado) e a rapidez da execução do sapateado que se faziam no final da coreografia representaram um desafio para eles. Mesmo com as palmas e as emendas do ritmo representando um problema para o grupo, eles conseguiram entender o tempo-contratempo e sincopado. A respeito, Moara afirma:

(...) hoje consigo perceber que o sapateado “encaixa” na música. Eu ainda não consigo dar nome aos compassos, mas tenho uma grande percepção auditiva. Muitas vezes a professora nos passa um pouco da teoria. Em geral, eu compreendo o que ela diz, mas só consigo ter um entendimento completo quando ouço o som e reproduzo. Me parece que ainda não consigo entender tão bem a teoria quanto consigo entender a prática (Veja ANEXO 2, p. 133).



Fig. 27. Moara Barboza Rodrigues na sala de aula.
Atrás dela, de esquerda à direita, Marina, Audy e Vânia.

O caso de Magda foi surpreendente, pois ela conseguiu sapatear e decorar a alegria em pouco tempo, interpretando a *escobilla* corretamente, sem errar o compasso. Quanto ao nível do grupo em geral, melhorou muito o compasso com a ajuda do guitarrista Jeferson, que tocava o ritmo e melodia da *escobilla* para que incorporassem o som.

O aprendizado das castanholas esteve intimamente ligado à força dos braços e à postura do corpo, pois o mais difícil para o grupo foi não só aprender a tocar, senão entender o tipo de força que precisavam para manter o ritmo dos exercícios das castanholas, assim como coordenar os braços, os pés e o compasso. Porém, com treino e disciplina conseguiram realizar, já a partir do primeiro mês, e se adaptaram às castanholas. Bastou fortalecer os braços e a evolução tomou o seu curso.

Em termos gerais, foram dois grupos que me gratificaram pois, movidos pela disciplina e pelo amor ao flamenco, aprenderam em pouco tempo e coordenaram o movimento. Para mim, como professora, foi uma experiência muito satisfatória.



Fig. 28. Ao final de uma apresentação. De esquerda à direita: Andreia, Vânia, Moara, a professora, Audy, Marina, Ana Lucia e Ayumi.

2.4. SIGNIFICAÇÃO DOS ALUNOS SOBRE A EXPERIÊNCIA

Além dos meus registros sobre os processos vivenciados, apresentei perguntas por escrito para os alunos mês a mês responderem e com isso eu pude observar a sua perspectiva da aprendizagem do flamenco, na qual me detenho neste momento.

As perguntas foram organizadas por níveis, de modo que os alunos responderam questões que acompanham sua evolução artística. Depois de uma semana de aula, pedi para o aluno (a) responder questões que incluíram a eleição de uma imagem com a qual identificam o flamenco.

Minha intenção era apresentar três imagens que representam de alguma maneira o estudo e interpretação do flamenco: a primeira, o relógio congelado, o tempo que pára na concentração da execução dos passos, pois o flamenco exige uma atenção completa, o que muitas vezes faz esquecer o passar do tempo e as preocupações externas. A segunda imagem, a cachoeira, representa a força do flamenco e ao mesmo tempo a fluidez que se precisa para coordenar o movimento. Por último, o tronco da árvore representa a complexidade desta arte.

A maioria associou ao flamenco a imagem do meio, provavelmente pela sua força e imponência, palavras usadas nas respostas deles (Veja ANEXO 2, p. 122, 124, 127, 131, 136 e 138). Thais Piva Reyes afirma:

As duas ultimas (cachoeira e o relevo), pois para mim o flamenco é uma mistura de forças, que fluem através dos movimentos do corpo, na delicadeza dos braços e mãos, e ao mesmo tempo transmite uma energia forte pelo sapateado e firmeza dos pés (Veja ANEXO 2, p. 136).

Questões 1 (para iniciantes)

Por que você dança flamenco?

A dança flamenca é o que você imaginava?

De onde conhece o flamenco?

Qual destas imagens você associa com o flamenco?

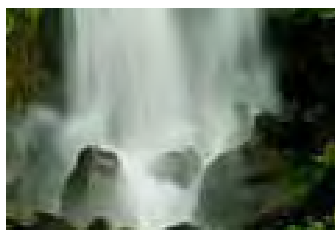


Fig. 29. Perguntas para alunos iniciantes.

Comecemos pela pergunta fundamental, por que os brasileiros que freqüentam Il Ballo dançam flamenco? As respostas variam desde lindos e valiosos adjetivos, como porque é uma dança maravilhosa, bonita, forte, mágica, elegante, intensa, imponente, até argumentos que registram a questão da postura, da coordenação e da expressão dos sentimentos. Por exemplo, Vânia Campos dos Santos responde:

Gosto de todas as modalidades da dança, mas considero a dança flamenca diferente de todas as outras porque me transmite uma idéia de vivacidade, atitude e sensualidade. Aprecio particularmente a música, pela sua intensidade e marcação forte (Veja ANEXO 2, p. 138).

Andreia Chulvis de Lima diz que dança flamenco “pela beleza da dança, pela postura das dançarinas no palco, para ter flexibilidade (...). Acho uma dança imponente” (ANEXO 2, p. 124). Ana Lúcia concorda com este último adjetivo e responde: “Eu danço flamenco pois acho uma dança maravilhosa. Além de ser extremadamente bonita é uma coisa forte, imponente” (ANEXO 2, p.122).



Fig. 30. Ana Lucia Rabelo de Oliveira dançando “Sevillanas”.

A maioria dos alunos cita a força da dança na sua razão por praticá-la. Apesar das diversas razões que eles apresentam, muitos, ao redor de 14 pessoas, concordam que é uma dança imponente e que sua musicalidade toca a alma. Contrariamente ao que eu presumia, a grande maioria sabia da complexidade que envolve a dança flamenca. Por exemplo, Ana Lucia responde que “a dança flamenca é o que eu imaginava sim. Coisa interessantíssima e desafiadora. Dá vontade de nunca mais parar de dançar ” (ANEXO 2, p 122.). Porém, Moara responde que:

Não. A princípio eu pensava na dança flamenca apenas como uma dança de movimentos fortes. Hoje consigo ver que na verdade existe também muita suavidade nos movimentos (e no sapateado) e que precisamos saber controlar os movimentos de acordo com a música. Também percebi que há muitos elementos culturais atrás de cada movimento (Veja ANEXO 2, p. 131).

Como é de se esperar, neste mundo em que os meios de comunicação fazem parte da vida das pessoas, a maioria dos alunos foi apresentada ao flamenco pela TV ou pelo cinema; só alguns que estavam mais ligados à dança conheciam o flamenco de alguma apresentação ou em espaços culturais, como é o caso do Fábio dos Santos: “conheço o flamenco de apresentações que já vi e passei a conhecer e admirar mais de perto quando passei a fazer dança” (ANEXO 2, p. 127).

Para as alunas do grupo de nível intermediário, que já conheciam o flamenco meio ano antes desta pesquisa, preparei questões nas quais, além de responder o “por quê”, pudessem dizer algo sobre as dificuldades e avanços que perceberam em seu desempenho (VEJA ANEXO 2, p. 122-126, 129, 131,134, 136 e 138).

Questões 2 (para intermediários)
Por que você dança flamenco? Quais são as dificuldades que você percebeu aprendendo a dança flamenca? Quais os avanços você percebeu no seu aprendizado de dança flamenca?

Fig. 31. Questões para alunos de nível intermediário.

Pessoas que dedicam seis horas semanais à dança flamenca, há cinco meses ou até um ano, acreditam que é parte de sua vida. O mais importante é o significado que deram para esta arte, pois para a maioria delas (na turma de intermediário assistem somente mulheres) significa um grande desafio por conta da exigência relativa à

coordenação e interpretação, elementos importantes que refletem a arte cigana. No entanto, para duas delas é muito mais que isso: é magia e algo indispensável em suas vidas. Neste sentido, Tatiana Lyra afirma: “Significa relaxamento do stress diário; poder, sedução, envolvimento e *magia* em atrair a atenção alheia” (ANEXO 2, p. 135).

As alunas que alcançaram maior desenvolvimento motor, aproximadamente depois de três meses de aulas, ou no seu caso, os intermediários que meses antes tinham respondido as “questões do grupo 2”, responderam as seguintes perguntas (VEJA ANEXO 2, p. 123, 126, 128, 130, 132, 133, 135 e 137):

Questões 3
Há quanto tempo você dança flamenco? O que significa a dança flamenca para você? Quais são as dificuldades que você percebeu aprendendo a dança flamenca? Quais os avanços você percebeu no seu aprendizado de dança flamenca?

Fig. 32. Segundas questões para alunos de nível intermediário.

As dificuldades enfrentadas por estes alunos têm muito a ver com a postura do corpo e, em termos gerais, a maior dificuldade que enfrentam dia-a-dia é clara: a coordenação. É justamente o segredo da harmonia nesta dança: coordenar pés, braços, corpo e sapateado com o ritmo e compasso. A respeito, Moara diz que:

As dificuldades mudaram. No início tudo era muito difícil e minha preocupação era conseguir coordenar todos os movimentos. Hoje sinto que muitas coisas já acontecem naturalmente e procuro observar mais os detalhes (se a postura está correta, se os braços estão sendo “levados pelos cotovelos”, posição das pernas para o sapateado, etc.). Hoje percebo que as dificuldades estão mais nos detalhes, e que os detalhes fazem toda a diferença (Veja ANEXO 2, p.133).

Porém, os alunos acrescentaram respostas que vale a pena mencionar, como a dificuldade para entender a marcação e o ritmo, por não estarem acostumados. Neste sentido, Magda ressalta que a contagem e marcação flamenca diferem muito da música e da dança brasileira. Por isso, ela acredita que sua dificuldade é perfeitamente compreensível. Outra questão interessante que apontam os alunos refere-se à expressão corporal propriamente dita e à coordenação com os movimentos. Tatiana Lyra fala que simplesmente tem vergonha de começar a realizar as expressões faciais e corporais. Definitivamente, no começo do aprendizado do flamenco é preciso

incorporar/decorar perfeitamente a coreografia para interpretá-la, só os anos de treino e o domínio do compasso darão lugar à improvisação que requer a interpretação.

Por outro lado, os avanços que assinalam são objetivos, como o ritmo, os passos, a seqüência da coreografia e a postura. Já alguns registram uma melhoria no sapateado e na coordenação dos movimentos, assim como mais confiança no momento de dançar. Os avanços que eu percebi no desempenho de Magda também foram percebidos por ela, que afirma em janeiro de 2007:

A minha coordenação está bem melhor, já começo a entender e ouvir a marcação do ritmo na música, comecei a entender as diferenças de cada ritmo, a minha postura está bem melhor e já começo a fazer "música" com o sapateado simples. E, o que eu considero mais importante, estou aprendendo uma dança que expressa uma cultura diferente da que vivemos no Brasil, e isso é fantástico (Veja ANEXO 2, p. 129).

E ainda acrescenta quatro meses depois:

Eu já sou capaz de entender com mais clareza os compassos das músicas, identificar melhor as diferenças de cada ritmo e já me sinto um pouco mais à vontade de tentar inserir expressão corporal aos movimentos técnicos. A minha postura, equilíbrio e consciência corporal estão melhorando a cada dia (Veja ANEXO 2, p. 130).



Fig. 33. Magda Rios Rimolo dançando Sevillhanas.

Mas, onde está a substância da arte em meio à técnica? Será que a expressão corporal é a chave que abrirá a porta do *duende*? A porta de uma experiência estética?

2.5. APRESENTAÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA NO PALCO

Como encerramento deste capítulo gostaria de falar um pouco sobre minha experiência como professora e coreógrafa e sobre a experiência de meus alunos no palco, no final do ano 2007.

A apresentação aconteceu em um teatro amplo e antigo, o Maria Della Costa, mesmo que, não conserva a grandeza do seu tempo, é um lugar ótimo para dançar pela primeira vez, com a única desvantagem de que o som do piso não soa adequado, mas não representou um problema muito importante. Vale a pena mencionar que aconteceram, no mesmo dia, duas apresentações de todos os grupos, uma às 15:00 e outra às 18:00, o que representou para todos nós um desafio ainda maior.

Nem todos os alunos que fizeram aula ao longo do ano participaram desta apresentação. Porém, para aqueles que dançaram significou a primeira vez que enfrentaram a adrenalina por estar no palco de um teatro. Esta mesma adrenalina, em combinação com a disciplina e o treino, permitiu a construção de uma interpretação excelente quanto aos ritmos das sevilhanas, da alegria e as desafiantes Astúrias com castanholas.

Entre os dançarinos de flamenco fala-se que no palco se expressa e se realiza a metade do que na sala de aula, pois sempre surgem elementos novos que desconcentram os alunos, como o espaço, as roupas diferentes, a coordenação de entradas e saídas e lugares no cenário, e especialmente, a ansiedade provocada pelo fato de sentir-se observado por muitos espectadores. Felizmente não foi este o caso dos meus alunos, pois eles desempenharam o melhor de si mesmo, realizando mais no cenário do teatro do que em sala de aula, o que me deixou grata e positivamente surpreendida.

As *sevillanas* foram, como nas feiras de Sevilha, uma festa. Dançaram alegres e seguros dos passos e a estética cênica resultante foi intensa e colorida. Já as *alegrias* foram excelentemente bem interpretadas em todos os sentidos, com uma concentração que eu poucas vezes havia visto nos alunos. Uma das alunas que participou nestas duas coreografias, Marina Vaz, deixou - me muito feliz por sua presença no palco, porque a expressão corporal, o olhar e o controle do corpo fizeram dela uma figura imponente no teatro, dançando corretamente cada momento da alegria, na qual apresentou o seu *duende* aos espectadores.



Fig. 34. Apresentação no Teatro Maria della Costa, dançando Sevillanas.
De esquerda à direita: Vânia, Audy, Ana Lúcia e Marina



Fig. 35. Apresentação no final do ano, dançando "Asturias" com castanholas.
De esquerda à direita: Audy, professora Erika e Ana Lúcia.

Finalmente, as *Astúrias* saíram-se muito bem quanto à interpretação e à encenação. Somente a iluminação deixou a desejar. Por apresentar um tom escuro, fez com que o corpo das alunas se perdesse um pouco no azul exagerado. Até certo ponto, a resolução do problema ficou fora do meu alcance, pois eu estava no cenário dançando com elas e não podia estar ao mesmo tempo na cabina de controle para melhorar a iluminação. No momento da marcação do palco, enquanto eu pedia para a pessoa da cabina melhorar a luz, fiquei sabendo que o encarregado da iluminação estava ausente e aquele que cuidava do som estava cuidando também na iluminação. Portanto, eu não esperava o melhor desempenho por parte daquele profissional.

Apesar de todas as complicações cênicas, o som das castanholas vibrou nos momentos certos e a interpretação das duas alunas que dançaram comigo no palco, a Ana Lúcia e a Audy, foi excelente. Esta última superou suas dificuldades técnicas e conseguiu interpretar e vibrar no cenário, o que para mim, como professora, foi muito importante.

O sentimento de satisfação e orgulho ao ver meus alunos dançarem corretamente, interpretando a música, foi maravilhoso. E foi assim, que concluímos juntos um ciclo de dança flamenca e abrimos um novo, que começou neste ano, 2007. Constatamos que os alunos tornam-se cada vez mais profissionais, enfrentando e expressando o seu próprio *duende*. É precisamente sobre o conceito de *duende* que desenvolverei o próximo capítulo.

Finalizo este segundo capítulo com uma afirmação da aluna Magda:

Eu encontrei na dança flamenca uma forma de extravasar todo o sentimento bom e ruim que costumo carregar durante o dia. Acho que o flamenco possui uma energia inexplicável que faz com que o dançarino ou aluno saia da aula ou da apresentação mais leve, deixando para trás todo o estresse ou fluído negativo que estava carregando (Veja ANEXO 2, p. 130).

Esse “sentimento que extravasa”, essa “energia inexplicável” será o *duende*?

CAPÍTULO 3

PENSANDO O DUENDE

O objetivo deste capítulo é pensar a alma do *bailaor* flamenco, o *duende*. Muitos conceitos filosóficos envolvem e ajudam na aproximação ao conceito. Neste sentido, o *duende* é vagamente definido pelos autores que estudam esta arte. Por exemplo, Washabaugh (2005, p.128) diz que ocorre o *duende* quando o artista se deixa levar por uma sinceridade feroz e se volta para seu próprio interior. Também menciona que o *duende* atua como a faculdade do intérprete para aproximar-nos ao enigma último do que pretende expressar. Por sua vez, Calado (2005, p.230) registra, no glossário do seu livro, que o *duende* é uma inexplicável magia, encanto ou transe que provoca o flamenco tanto no artista como no público.

Sem dúvida, o *duende* é parte fundamental da expressão artística flamenca, sem *duende* não há expressão, não se atinge a emoção do público. Por exemplo, sapatear é um ato mecânico, quase matemático, que com muito treino qualquer pessoa consegue fazer. Igualmente, o movimento corporal, como técnica aplicada à dança pode ser executada por qualquer pessoa que se proponha dedicar horas de treino e estudo a este aspecto. Deste modo, a técnica da dança é, até certo ponto, mecânica, uma seqüência de movimentos corporais. O que faz a diferencia entre a técnica –execução- e a arte – interpretação- é o *duende*, pois é ele que faz vibrar a alma, faz transmitir um sentimento. Mas, como é este processo? Que conceitos ajudam a esclarecê-lo?

3.1. O DUENDE: O CONCEITO

A expressão e transmissão do sentimento têm muita importância no flamenco e em todas as artes. Porém, no flamenco esse sentimento é nomeado freqüentemente pelas pessoas que dançam e interpretam esta arte: é o misterioso *duende*, o tempero fundamental da expressão, sem ele simplesmente não existiria esta dança.

Gibran Khalil Gibran (1932) afirma:

(...) A alma do filósofo mora em sua cabeça;a alma do poeta está em seu coração;a alma do cantor reside em sua garganta;mas a alma da dançarina mora em todo o seu corpo.

Mais explicitamente sobre o *duende*, Federico García Lorca (1933) escreve:

El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena.

Qual é essa alma de que fala o poeta? Num primeiro momento, gostaria de dizer que essa alma é muito mais que só inspiração, ou a execução perfeita dos passos, pois é a criação da arte no limite da substância e da expressão do sentimento vivo. Mas, como neste capítulo pretendo indagar especificamente sobre o ensino da dança flamenca e a dançarina ou dançarino do flamenco, a pergunta seria: qual é a alma da dançarina flamenca e do dançarino? Respondo, sem duvidar um instante, a alma dos dançarinos é o *duende*.

Farei o esforço de aproximação do conceito de *duende*, esse *duende* de quem se fala o tempo todo na música, na arte e na dança flamenca. Para isso, gostaria de registrar as palavras e as idéias de Federico Garcia Lorca, que em sua “*Teoria y juego del duende*” (1933) o define como “o poder misterioso que todos sentem e que nenhum filósofo explica”. Entretanto, foi Goethe, confessa Lorca, quem definiu o *duende* quando falava do virtuosismo de Paganini.

Acertadamente, Lorca procura marcar a diferença entre o *duende*, o anjo e a musa. Para ele, estes não deveriam confundir-se, já que o anjo guia e dá luzes, a musa inspira e dá formas e ambos os dois vêm de fora, entretanto, o *duende* vem de dentro, pois “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”. O *duende* luta pela expressão e a comunicação da arte, intimamente ligado à criação.

Em seguida, Lorca adverte que, para encontrar o *duende*, não existe mapa ou teoria, pois ele vive e queima no sangue, mas sua chegada é inconfundível já que há uma mudança radical que produz um entusiasmo extremo. Nasce do mistério de suas raízes, do sofrimento e do drama, que encarna formas vivas e nos entrega à substância da arte num estilo vivo, numa criação.

Qual é este sofrimento e estas raízes citados pelo autor? É claro que na Espanha, como ele mesmo insiste, vive-se constantemente a morte e o sofrimento, na sua cultura, sua vida e sua história. História marcada por conquistas bélicas e fusão de distintas culturas, que deram origem ao que hoje conhecemos como o flamenco. A dança flamenca mantém uma estreita relação com a música, como o *cante flamenco* que tem sua origem no mais profundo das raízes da história de Andaluzia, onde a combinação de música, cultura e sofrimento foram levados pelos ciganos em meados do século XV.

Então, como o flamenco toca os corações das pessoas ao longo do mundo mesmo que não estejam diretamente vinculadas à Espanha? Mais uma vez, Lorca nos responde claramente que o *duende* reside no sangue, de maneira que todas as artes e todos os países têm a capacidade de expressar o *duende*, como ocorre com o anjo e a musa. Porém, nos adverte que os campos da música, da dança e da poesia são mais propícios para ocorrer o *duende*, pois este precisa de um corpo vivo que o interprete.

Washabaugh, (2005) no seu trabalho sobre a cultura popular do flamenco, estabelece também um conceito do *duende*, mas desta vez enfocando o canto flamenco. Afirma que o *duende* se nota quando o cantor se deixa levar por uma sinceridade feroz e se volta para seu próprio interior. Também menciona que o *duende* atua como a faculdade do intérprete para aproximar-nos do último enigma do que pretende expressar (p.128).

Ambos autores, em lados opostos da produção humana, um da poesia e outro da política e da cultura, concordam sobre a interiorização do *duende*. O *duende* é inegavelmente, a força que vem das entranhas e se transforma em comunicação expressiva, para anunciar o mais profundo sentimento do homem até alcançar a criação artística.

É claro que esse *duende* não é ensinado, não é uma fórmula matemática que se dá ao aluno para estudar, é, ao contrário, etéreo, pois adquire uma forma distinta dentro de cada pessoa. Certamente, o professor de flamenco pode ajudar a desenvolver o *duende*, ou seja, a preparar a terra onde a semente da criação se transforme algum dia, numa explosão de sentimento.

Neste sentido, grande parte do mistério e da imponência da dança flamenca reside na capacidade de expressar o *duende* como arte, ou seja, seguindo rígidos parâmetros na estrutura da dança e da música, aliados ao mistério da expressão do *duende* e do clímax da criação artística. Razão e emoção em síntese na expressão.

Uma vez apresentado o conceito do *duende* com ajuda de alguns autores que falam especificamente sobre ele, vamos aprofundá-lo e pensar com outros autores, desta vez filósofos, para nos aproximarmos mais e mais da compreensão sobre este sentimento expressivo. Começamos pelo fundamental que se refere ao título deste trabalho, a experiência. Como o *duende* se relaciona com a experiência? Como o *duende* pode se constituir em experiência?

3.2. O DUENDE COMO EXPÊRIENCIA E VIVENCIA ESTÉTICA

De flamenco no se entiende; el flamenco se siente. El que está en la butaca tiene que sentir que lo que tú estás haciendo es algo fuera de lo normal.
Cristina Hoyos

O estético não pode ser separado da experiência intelectual, pois deverá apresentar cunho estético para que seja completada.
Jonh Dewey

Por que uma *experiência* de ensino-aprendizagem? O professor Jorge Larrosa (2004) propõe uma nova possibilidade de pensar o ensino, uma nova proposta de educação distinta dos paradigmas atuais que se focam na informação, na política e na crítica. Ele propõe que pensemos o ensino mediante a palavra experiência e é esta palavra ou idéia que nos ajudará a pensar *o duende* e, portanto o ensino da dança flamenca tal com o proponho nesta pesquisa e como o vivenciei junto aos meus alunos.

A experiência para Larrosa é um processo singular, próprio a cada sujeito, “é aquilo que nos passa, ou nos toca, ou nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma” (obra citada, p.163). A arte e a dança flamenca são experiências interiores que tocam e transformam os indivíduos, quem aprende e quem ensina, mediante uma experiência singular que nos leva ao interior do sujeito, para *o duende* que está dentro de cada pessoa. Este duende é o veículo que faz acontecer alguma coisa, que nos passa como paixão, padecimento, aspecto fundamental desta arte.

Segundo Larrosa (2004), a experiência é paixão se é algo que nos toca e nos acontece efetivamente. Neste sentido, o flamenco está constituído quase em sua totalidade de paixão impulsionada pelo *duende*. E por isto, idéia de paixão associada à experiência como processos que nos tocam e nos acontecem e nos transformam são adequados para a compreensão sobre o duende.

Outra imagem que sugere esta paixão presente na dança flamenca, pode ser encontrada na dialética entre “tensão entre liberdade e escravidão” (p.165), entre a liberdade do movimento, da improvisação, da expressão corporal -do duende- e escravidão do compasso de cada ritmo que sem ele, o flamenco deixa de ser flamenco e torna-se uma dança com influências espanholas ou contemporâneas. Torna-se qualquer dança.

Ainda com Larrosa podemos pensar sobre as condições para que a dança flamenca represente uma experiência para os dançarinos. O autor aponta quatro situações que impedem a experiência no mundo contemporâneo: excesso de

informação sem reflexão; excesso de opinião sem pensamento; ritmo acelerado do que se vive e o excesso de trabalho. Para ele, estas características impedem a experiência, pois todas elas evitam que aconteça algo ao sujeito. Neste sentido, o flamenco também exige deter-se, demanda parar com o ritmo acelerado da vida dos alunos, demanda “parar para pensar, para sentir e para cultivar a atenção” (2004, p.160).

Demanda “parar para pensar” no compasso, pois é fundamental concentrar-se e contar, dedicando tempo ao seu entendimento. O flamenco demanda também “parar para sentir”, para sentir e escutar a música, permitindo que ela ferva e faça crescer o sentimento, propiciando a expressão do *duende*. É preciso, também, “parar para cultivar a atenção” e a arte do encontro na sala de aula, pois sem atenção não seria possível coordenar o movimento, o compasso e a expressão corporal. É preciso parar para cultivar também o encontro consigo mesmo, buscando o *duende*.

O flamenco também requer “calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (2004, p.160). Calar muito para escutar o ritmo, ter paciência na evolução do controle do corpo, dar-se tempo para assimilar a informação e cultivar a relação com o espaço para ensaiar e treinar o corpo. Neste silêncio da atenção, a dança flamenca propicia uma experiência singular, uma experiência do sujeito consigo mesmo, recebendo porém o som, o espaço. Ocorre uma dialética entre estar consigo e estar no mundo, pois ao mesmo tempo em que se volta totalmente a atenção para o próprio movimento, amplia-se a escuta do som e a percepção do espaço. Tal dialética é uma experiência de pensamento e de sensibilidade.

Vamos buscar um pouco mais o papel do pensamento nesta dança, para considerarmos a importância desta parada para pensar, sem que o sentimento seja silenciado. Que relação tem o pensamento com a dança? Desta vez, o filósofo americano John Dewey nos ajuda a compreender o *duende* e a dança flamenca, sobretudo com seu conceito de experiência estética.

Segundo Dewey (1980), a experiência é a base fundamental da criação artística, incluindo a dança. Para entender mais este conceito de experiência com a ajuda de Dewey é necessário observar as duas qualidades dela: a emocional e a estética.

A experiência emocional está baseada na emoção entendida como a força que move e consolida a própria experiência como uma unidade, intimamente ligada aos eventos em seu movimento. A dança flamenca pode ser entendida também como uma unidade em movimento, uma experiência unida pela força da emoção, pela força do *duende*. Esta emoção resulta fundamental na experiência da dança flamenca, pois

representa não só *o duende* em si mesmo, senão também o trabalho da busca dele. O encontro consigo mesmo na hora de parar para pensar, sentir, e cultivar a atenção durante as aulas e também nas apresentações representam os momentos da busca do *duende*. O encontro com ele acontece durante a expressão do sentimento, uma vez assimilada a técnica coreográfica pelo domínio dos passos e da seqüência.

A experiência estética é produto da força que une a emoção e o pensamento, complementando assim a unidade da própria experiência. Neste sentido, Dewey (1980) afirma que a experiência estética alia o fazer e o padecer em um trabalho da inteligência.

Um artista sofre e age para produzir e o artista flamenco também, pois padece e cria a sua obra, neste caso, a coreografia. O flamenco é arte que representa a realização de um processo com um elemento físico: o corpo. No flamenco há o padecer do corpo e do aparato emocional, da alma e isto não acontece somente durante as horas de planejamento, de ensaio e de criação artística, mas também fora da sala de ensaio, o artista pensa e sofre a música e sua própria criação artística. É, pois, um modo de vida que se padece constantemente: o compasso e a estética corporal estão na cabeça do dançarino o tempo todo.

O artista flamenco age e age muito para produzir a sua obra. É preciso fazer muitas tentativas práticas, sapateando antes de encontrar o som ou o movimento certo, que associado à música, libere uma percussão e expresse alguma emoção. Portanto, é um trabalho de inteligência, de busca pensada.

Dewey afirma que “(...) o processo da arte na produção está organicamente relacionado com o estético na percepção”(1980, p. 94). A realização de uma coreografia flamenca -sua produção- está intimamente relacionada ao estético na percepção, no sentido que a música transmite um sentimento que se assimila no corpo e na alma do dançarino e é mediante *o duende* -a emoção- que se transmite a percepção temperada de paixão, pois “em toda percepção estética há um elemento de paixão”.

A paixão no pensamento de Dewey e considerando o flamenco, é uma palavra que aparece articulada ao padecimento, entendido como incorporação da experiência, como sensível e não como sacrifício ou castigo que seria a idéia crista de padecimento, que é processo exterior ao sujeito. Neste sentido, este padecimento vincula-se também ao estudo da música e do compasso unido à liberação de energia, *o duende*. A coreografia é pensada também em função do sentimento lançado ao público e do que

ele devolverá para o dançarino. Assim, a percepção de quem recebe a obra é fundamental na obra estética criativa em arte (DEWEY, 1980).

Esta energia que analisa Dewey pode ser pensada para a experiência do flamenco na transmissão do sentimento vivo na dança e na música, na experiência do *duende* que é transmitida mediante a interpretação coreográfica na procura da percepção do público. Mas, como é este processo? Dewey (1980) afirma que precisamos fazer um chamado à energia e lançá-la como uma resposta a fim de assimilá-la. É precisamente o que acontece no palco: o dançarino percebe a energia do espectador que cria sua própria experiência, incluindo conexões comparáveis àquelas que o dançarino sentiu. Só neste ato de recriação, a coreografia flamenca será percebida como obra de arte, pois

(...) o artista selecionou, simplificou, clarificou, abreviou e condensou de acordo com seu desejo. O espectador tem de percorrer tais operações de acordo com seu ponto de vista próprio e seu próprio interesse. (...) Há um trabalho realizado pelo que percebe, assim como pelo artista (DEWEY, 1980, p. 97-98)

Neste sentido, o autor acrescenta (1980) que na percepção existe um reconhecimento da obra de arte, incorporando a si próprio a atitude do que é percebido. No flamenco, perceber o reconhecimento do espectador é processo que pode alimentar e chamar o *duende*. O flamenco é uma arte que valoriza e busca o sentimento próprio manifesto no estilo de cada artista, marcado pelos movimentos corporais característicos e singulares do flamenco. É durante a interpretação desta dança, na unidade com suas regras de compasso e de forma e na relação com a percepção do espectador que o artista libera uma energia, a energia do *duende*.

O artista flamenco entrega a si próprio na criação da obra de arte; gestos do rosto, o desenho da mão, a torção do dorso e a música própria, o sapateado, são partes fundamentais na expressão artística do flamenco, reconhecendo-se na obra e lançando-a ao espectador como energia, cunhada pela paixão e a emoção, pelo *duende*. No momento de recepção da resposta do público alcança-se a realização e a consumação de um círculo de energia, de um movimento, completando-se assim a experiência.

Uma das provas máximas para o dançarino profissional de flamenco e sinal da relação unificada entre emoção e pensamento ou técnica e criação é a improvisação, pois além de passar por toda uma experiência na sua criação e seu padecer, o dançarino é capaz de soltar-se e “brincar” com o sapateado e o ritmo sem sair do compasso, mantendo os laços finos, ou a comunicação sutil entre os músicos e ele. O sapateado é

percussão e faz parte fundamental da música, na qual o guitarrista segue o sapateado, o percussionista segue o guitarrista e o cantor acompanha; uma arte em conjunto. Isto comprova que o dançarino necessariamente pensa antes de improvisar, sofre e cria na hora ritmos e pequenas coreografias que transmitem a emoção, transmitem *o duende*, recebendo a resposta do público sem romper a harmonia desta arte e alcançando assim o grau mestre do flamenco.

Ressalto a importância que Dewey (1980, p.93) dá à arte como experiência que integra pensamento e emoção, pois “A arte, em sua forma, une as mesmas relações de fazer e padecer, a energia de ida e de vinda, que faz com que uma experiência seja uma experiência”. Neste sentido, o flamenco como arte, liga o padecimento de um sentimento ao treino do corpo, a energia do *duende* que é expressa para o público e volta o artista fechando um ciclo, uma experiência.

Continuando com os conceitos de arte que aportam um sentido ao *duende*, vale à pena ressaltar a contribuição de Vigotski (2001a). A arte é para ele um “mecanismo biológico permanente necessário de superação de excitações não realizadas na vida e é um acompanhante absolutamente inevitável da existência humana” (p.338). E ainda acrescenta que a arte é uma “(...) atividade estética como catarse^{*}, ou seja, liberação do espírito diante das paixões que o atormentam (2001a, p. 340)”. O acompanhante da existência humana e liberação do espírito que se refere o autor será *o duende*?

Vimos anteriormente que o artista flamenco procura *o duende* dentro de si mesmo como uma emoção disposta a ser expressa ao público. Contudo, esta emoção estética, *o duende*, não surge espontaneamente, pois acompanha a essência humana que forma parte da liberação do espírito. É uma emoção ligada ao mundo, porque pode ser sentida por todas as pessoas que dançam esta arte, independentemente da sua origem cultural; surge na alma do dançarino flamenco para ser expressa e transmitida durante a interpretação coreográfica.

* A catarse é uma palavra que pode ter vários sentidos. Eu estou assumindo o sentido que Vigotski lhe atribui à catarse, como a transformação da emoção e dos sentimentos: “Catharsis of the aesthetic response is the transformation of affects, the explosive response which culminates in the discharge of emotions” (LEV VYGOTSKY ARCHIVE <<http://www.marxists.org/archive/vygotsky/>>). Especificamente, a reação estética está intimamente relacionada com a catarse, pois “(...) encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito” (VIGOTSKI, 2001c, p.270). E ainda acrescenta que “(...) é nessa transformação das emoções, nessa sua autocombustão, nessa reação que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas, que consiste a catarse da reação estética” (VIGOTSKI, 2001c, p.272). Conseqüentemente, é este conceito de catarse que utilizo ao longo do trabalho, que se refere à transformação das emoções e não no sentido que outros filósofos lhe atribuem.



Fig. 36. Dançando por Alegrías.

Ressalto que este tem sido o meu trabalho, educar esteticamente a um grupo de pessoas, especificamente na arte da dança flamenca e junto com a busca pela expressão do *duende*, pela liberação do espírito. Então, qual foi o meu processo de educação estética da dança flamenca? E, o que Vigotski nos ajuda a pensar sobre tal processo?

O autor afirma que a educação artística pressupõe uma “criação de habilidades permanentes para a sublimação do subconsciente” (2001a, p.338). Tais habilidades

podem ser identificadas, no flamenco, como o movimento corporal, o domínio da técnica e do compasso com um objetivo final, a sublimação do subconsciente, que por seu caráter misterioso bem poderia ser a expressão do *duende*.

Deste modo, as tarefas do educador estético que destaca Vigotski são: educar a criação, ensinar profissionalmente as habilidades técnicas e educar nelas o juízo estético, que são habilidades para perceber e vivenciar obras de arte (2001a, p.246). Igualmente, a minha função como professora de dança flamenca envolve estas tarefas, educando a criação artística mediante as coreografias e os compassos flamencos, assim como ensinando as habilidades técnicas indispensáveis e úteis desde que dirigidas para um aprendizado criador da percepção, por uma vivência da obra de arte.

É nesta vivência que se encontra a chave para a tarefa mais importante da educação estética: introduzir a educação estética na própria vida (VIGOTSKI 2001a, p.352). O flamenco se padece. A disciplina em dança ou em música vai se expandindo a todos os espaços da vida, até que um dia se escuta flamenco, se pensa flamenco e se sente flamenco, padecendo-o na busca do *duende*. Transformando-o em experiência como sugere Larrosa e mesmo Dewey, na medida em que o flamenco passa a integrar o sujeito como um todo: como ser que pensa e como ser que sente e se expressa.

Mesmo que a uma professora não seja possível ensinar *o duende*, pois o mesmo é uma experiência singular, do interior de cada pessoa, é possível propiciar a sua procura e sua expressão. Para isso, parto do suposto que *o duende* está dentro de cada pessoa e pode ser buscado, pois

A tarefa da educação estética, como de qualquer educação criadora, em todos os casos normais deve partir da existência de um alto talento da natureza humana e da hipótese da existência de grandiosas potencialidades criadoras do ser humano, e assim, dispor e orientar as suas interferências educativas de modo a desenvolver e preservar tais potencialidades (VIGOTSKI 2001a, p.363).

Portanto, o meu papel como professora de arte, de dança flamenca, não termina no ensino das habilidades técnicas e teóricas para conseguir coordenar o movimento. Nas palavras de Lorca (1933), minha tarefa é também, acordar *o duende* das últimas habitações do sangue. É propiciar o encontro dos alunos consigo mesmos, com o seu próprio *duende*, escutando a música e expressando um sentimento. Neste sentido, a vivência estética é um bom caminho para esse encontro pois “em toda estimulação estética radica certo impulso motor” (VIGOTSKI 2001a, p. 143).

Se o encontro com *o duende* pode acontecer na vivência estética, como se vive esteticamente a dança flamenca? Em relação à vivência estética, Vigotski (2001a)

estabelece que é o produto do processo da emoção estética, que eu associo ao *duende*. Esta emoção “(...) se baseia em um modelo absolutamente preciso de reação comum, que pressupõe necessariamente a existência de três momentos: uma estimulação, uma elaboração e uma resposta” (p. 333).

O primeiro momento consiste na percepção sensorial, o segundo na interpretação do espectador desta percepção e o terceiro e mais complexo, é a elaboração desta percepção, na qual o indivíduo memoriza e associa o que vê ou o que vive com aquilo que ele conhece, gerando assim uma *síntese criadora secundária* (VIGOTSKI, 2001a, p. 331-334). Desta forma, cada indivíduo se transforma no momento da criação, aquele que a expressa e aquele que passa pelo processo da reação estética, fluindo com o criador da obra. Mas, como este processo de vivência estética ajuda na busca do *duende* da dança flamenca?

A dança flamenca encena - se normalmente num *tablado*, um pequeno palco colocado num salão em que atuam somente artistas flamencos. Sendo o dançarino um artista-criador que expressa um sentimento mediante uma técnica corporal definida. O público que assiste à coreografia observa o sapateado, o movimento corporal e a expressão facial que estimulam fortemente sua percepção sensorial. Num segundo momento, os receptores sintetizam este bombardeio de emoções, associando-as com aquilo que ele conhece e assimilando-as para transformar o sentimento original comunicado pelo dançarino. Assim, é produzida uma complexa empatia com este sentimento e não necessariamente com a coreografia.

Vale a pena mencionar que estes três momentos da reação estética são parte de um ato criador, no qual o indivíduo que assiste à obra de arte, como a coreografia flamenca, assimila, transforma e supera o sentimento do artista criador original, ou seja, do dançarino. Será que este sentimento é o *duende*? É o *duende* que é transmitido pelo artista e é percebido e elaborado pelo espectador?

Vigotski (2001b) afirma que a arte como ato criador se origina e se percebe mediante um sentimento vivo. Esta concepção está fundamentada na visão de conhecimento e cognição do autor, uma vez que o mesmo entende ser o ato de conhecer um processo não mecânico e incapaz de ser transmitido de fora para dentro a qualquer sujeito no processo de ensino e aprendizagem. Conhecimento para Vigotski é processo criativo, não mecânico, no qual concorrem elementos conscientes e inconscientes, racionais e emocionais, altamente referenciados na trajetória de vida de quem aprende, de quem conhece. Como o autor considera a arte uma experiência humana de

conhecimento e de linguagem, a produção e a percepção da arte exige criação, são processos de criação e elaboração do sujeito que faz arte e do sujeito que aprecia arte.

Pensando a dança flamenca, temos que esta contempla um sentimento vivo –o *duende*– sempre relacionado com o ritmo e a coreografia, aliando emoção e razão que sentimentos são comunicados e expressos pelo dançarino no momento da *performance*, os mesmos que o público percebe e supera porque os assimila e os transforma quando os interpreta segundo sua maneira de ver o mundo. Assim, dançarino e público elaboram o ato criador e manifestam a arte flamenca na sua plenitude.

Considerando uma coreografia da dança flamenca como a forma e o conteúdo do ato criador, na qual o dançarino e o público assimilam o sentimento original expresso, vale a pena perguntar: esta vivência estética pode se desenvolver numa relação dialética entre o criador (dançarino) e receptor (público) que assiste à obra de arte (dança flamenca)? E também: esta possível relação dialética é uma parte da comunicação que existe entre o público e o artista? Por dialética estou entendendo uma relação de mútua produção (no caso entre artista e espectador) e de mútua provocação de transformações, gerando novas relações, novas sínteses. Este entendimento está inspirado na filosofia materialista dialética que também serve de referência a Vigotski.

É possível desenvolver uma relação dialética entre o dançarino e o público quando a comunicação do sentimento se realiza por impactos, estranhamentos e também por identificações e aproximações, pois o dançarino consegue expressar-se e conduzir o público ao clímax da coreografia com o consentimento de quem assiste, pois com sua criação ao ler a dança ocorre a assimilação do sentimento comunicado. O espectador não é passivo ao assistir. Assimilação para Vigotski é processo de criação que acontece ao sermos desafiados, provocados. Nesta provocação que é mútua entre dançarino e espectador pode-se vislumbrar uma dialética transformadora. Mesmo sem o conflito que as relações dialéticas rigorosamente provocam, pode-se pensar em provocações de emoções que deslocam de lugar tanto o artista quanto o espectador, gerando padecimento, gerando acontecimento, gerando experiência para ambos. Há transformação e superação de sentimentos no momento em que o *duende* é apropriado pelo espectador, sendo realizado o ato criador na vivência estética da dança flamenca.

Então, será que este ato criador obtido mediante a conexão e comunicação dançarino-público pode se chamar catarse, entendida segundo Vigotski como a transformação da emoção? E, qual é seu objetivo na dança flamenca?

Vigotski (2001b) estabelece que a catarse é a liberação das paixões despertadas pela arte, é o objeto final da arte: “é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o feito da arte se manifestará em sua plenitude” (p. 314).

Sendo assim, é possível promover a busca do *duende* e a sua expressão mediante a vivência estética da dança flamenca. Mediante o encontro com a catarse, superando criativamente seu próprio sentimento –duende- quando o dançarino interpreta uma música com seu estilo próprio e o público supera este sentimento manifesto quando o assimila. Nesta elaboração do ato criador se encontra a catarse da dança flamenca.

Assim, em termos coloquiais, a dança flamenca procura o *duende* e a sua expressão mediante a execução de um sapateado e uma coreografia seguindo um ritmo definido, sempre permeado pelo sentimento. Esta dança é vivenciada mediante o processo da reação estética do ato criador, tendo seu clímax na catarse, na qual o dançarino tem a capacidade de expressar o seu próprio *duende* ou sentimento que o público receptor percebe e transforma quando o assimila, realizando assim um ato criador bilateral, tanto do artista-dançarino como do receptor-público.

Deste modo, cada pessoa vive sua catarse e sua vivência estética como ato criador no flamenco: o dançarino, mediante a expressão de sentimentos e a elaboração da coreografia (técnica), e o público superando o sentimento provocado pelo dançarino para elaborar a reação estética e alcançar a catarse. É pois, esta emoção dialética –o *duende*- a atividade complexa de luta interna que se conclui na catarse (VIGOTSKI, 2001a, p.345).

Os autores analisados permitem pensar três aspectos fundamentais que estão presentes no *duende*: experiência como paixão; como unidade entre pensamento e emoção e como relação que une e transforma artista e público.

Larrosa nos alerta sobre as condições da experiência: tempo e pensamento para permitir que algo nos aconteça, nos passe, nos tome como paixão. No flamenco, esta paixão e experiência singular é mediada pelo *duende*, pelo seu padecimento que busca o encontro consigo mesmo. Dewey também analisa a paixão, desta vez como elemento fundamental da percepção estética. O *duende*, assim, é experiência estética.

Por sua vez, Dewey e Vigotski coincidem numa questão fundamental para o presente estudo: o valor da emoção. Esta emoção é a essência da experiência e da vivência estética que procuram a relação e superação do sentimento mediante sua

expressão e transmissão para o público. É pois, a emoção, no flamenco chamada de *duende*, a força que move e consolida a própria experiência.

Outro aspecto fundamental, para o qual todos os autores chamaram minha atenção e Vigostki me ajudou a nomear refere-se à relação entre artista e público. Lorca a chama de poder misterioso que todos sentem. Vigotski inspira a pensar *o duende* como acompanhante absolutamente inevitável da existência humana ou atividade de luta interna que se transmite para o público e pode ser entendida como relação dialética. Esta atividade é definida por Washanbaug como a faculdade do intérprete para aproximar-nos do último enigma do que se pretende expressar. Ainda Calado concorda que esta inexplicável magia se provoca tanto no artista como no público. E finalmente Dewey acrescenta que esta liberação de energia é lançada para o público e só na sua resposta se encontra a criação artística.

O flamenco é paixão, emoção e comunicação. A expressão desta arte incorpora o *duende* quando consegue transmitir um sentimento, logo é fundamental a relação com o público e a recepção dele. O *duende* é o motor que movimenta a experiência e transforma ao público e ao intérprete desde que ele receba a resposta da platéia. Existe de fato uma transformação de sentimento a cada apresentação, pois o dançarino percebe a reação do público para a emoção que acabou de transmitir, é mesmo uma energia, uma criação no movimento dela.

Pensamento e emoção vão intimamente ligados entre si, pois é necessário pensar para entender o compasso e a perfeita engrenagem que formam a música, o canto o sapateado e a expressão corporal. Esta engrenagem é harmonizada pelo *duende*, sem ele o flamenco seria só um ato mecânico.

Chame-se de espírito, liberação de energia, magia, emoção estética, paixão ou experiência, os autores coincidem que na arte, e especificamente nesta dança se transmite o mais profundo de si mesmo, nomeado no flamenco de *duende*. É este *duende* que procura a sua liberação mediante a interpretação coreográfica, para liberar o espírito e encontrar-se consigo mesmo.

Resta analisar outro aspecto fundamental em relação ao *duende*: a imagem que o artista oferece ao público. O dançarino como intérprete da arte comunica um sentimento mediante o corpo. Este artista transmite *o duende* para o público, mediante a imagem e a palavra do flamenco.



Fig. 37. Dançando o *silencio* das Alegrias
(parte focada nos movimentos corporais)

3.3. A IMAGEN, A PALAVRA E O FLAMENCO

Que relações podem ser pensadas entre as imagens oferecidas pelo flamenco e as palavras necessárias à sua criação? O flamenco se dança com música, esta música se forma de palavras ou “letras”, divididas em parágrafos que juntos formam uma história,

história que é contada mediante o canto e o violão e interpretada pelo dançarino mediante a coreografia. Esta, por sua vez, é transmitida como uma imagem do corpo por meio do *duende*, para o público.

Dewey já expõe que a arte representa a realização de um processo com um elemento físico e no caso da dança flamenca: o corpo. Por sua vez, Lorca diz que a dança é um dos campos mais propícios para ter o *duende*, pois precisa de um corpo vivo que o interprete. E é deste corpo vivo do dançarino flamenco que falarei a seguir.

Começemos com a ajuda de Alfredo Bosi (1988), que na sua “Fenomenologia do olhar” estabelece: “(...)a verdade da arte é uma verdade de corpo e alma” (p. 75). Neste sentido é possível deduzir que se o flamenco é uma arte, sua verdade tem a ver com o corpo e a alma.

A verdade do flamenco é a expressão de um sentimento que é transmitido mediante a união e a coordenação do corpo e alma. Acertadamente registra Bosi: “corpo e alma são indissociáveis” (p.71). Nesta dança, o corpo é o instrumento de expressão, sem ele não haveria comunicação nem transformação e muito menos uma catarse. Grande parte da arte do flamenco reside na indissociabilidade entre corpo e alma, pois o primeiro é um canal de expressão da alma, que tem o intuito de chegar ao público e ser assimilada por ele. O que ele sente, o corpo expressa. São, assim, inseparáveis.

Contudo, o que se percebe no flamenco? É provável que, em primeira instância perceba -se um corpo que se desenha no cenário, mas olhando mais de perto, é possível distinguir mãos e pés em movimento, um som, um conjunto todo; um conjunto que procura sempre um meio para expressar a força do sentimento. Será este conjunto que nos permite a fenomenologia do corpo?

Neste sentido, mais uma vez Bosi diz que “(...) o vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos é um dos temas fundantes de uma fenomenologia do corpo. O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (p.66)

Ao olhar a dança flamenca no palco, de longe, ou no tablado, de perto, se percebem estímulos que não são captados só pela visão. O ouvido rápido atinge o sapateado e a música e os outros sentidos se unem para captar a maior diversidade de sentimentos, sempre arraigados no movimento do corpo. Quem olha esta dança, percebe logo a corporeidade e o conjunto de sentidos que, ligados entre si, expressam um sentimento, o *duende*. Assim, o olhar plantado no corpo, casando mente e coração, alma, olhos e mãos, tornou possível a arte e o flamenco também.

Olhando de longe, vamos parar a pensar neste instrumento, o corpo, assim como ele é percebido no flamenco e na sua dança. O trabalho realizado por Cynthia Farina (2005), na Universidade de Barcelona, analisa a idéia de corpo e percepção, ou seja, os usos do corpo, o espaço e os discursos que constituem a formação do sujeito, criando assim o conceito de *pedagogia das afeições*, que tenta favorecer as práticas pedagógicas atuais capazes de lidar razoavelmente com os métodos estéticos contemporâneos.

Neste sentido, Farina toma de Foucault o conceito de formação do sujeito e o desenvolve a partir da estética da existência, com destaque para os modos de subjetivação. Farina analisa as relações entre a elaboração do saber e das formas de vida nos processos de desenvolvimento do sujeito, que são utilizadas como base teórica na *pedagogia das afeições*.

Complementando esta base, Farina toma de Deleuze as formas de entender e produzir a experiência estética. O pensamento estético *deleuziano* entende a arte como um artefato capaz de visualizar as formas de vida do homem e de vitalizar estas formas, produzindo o pensamento que modifica a subjetividade. O conceito *deleuziano* da arte marca o trabalho de Farina, que a define como geradora de uma obra que produz e altera a própria vida, a qual se origina por uma forma específica de pensamento estético que põe em jogo as formas de vida do homem.

Conseqüentemente, os conceitos teóricos anteriores ajudam a analisar o objeto de estudo deste trabalho. Em sua *pedagogia das afeições*, Farina propõe a percepção e o corpo como partes fundamentais para a aprendizagem do saber. Neste sentido, o corpo se produz por meio do sensorial e a produção do saber e da percepção que acontecem no corpo implica uma experiência ética e política, fazendo parte fundamental desta pedagogia.

Considero que a pedagogia que propõe Farina, pode ser aplicada ao ensino-aprendizagem da dança flamenca. A percepção do corpo é fundamental no flamenco, para ter controle do movimento e do ritmo no sapateado, sempre cuidando da expressão dos sentidos, a alma desta arte.

Igualmente, Farina afirma que o corpo está em constante transformação, já que as coisas e os pensamentos passam por ele. Em sua arte, o corpo altera suas próprias formas e intensifica a consciência, a qual incorpora o sujeito e a percepção, na experiência estética.

Não somente se transforma o indivíduo, como afirmam Dewey e Vigotski, pois junto com o indivíduo transforma-se o corpo dele, o corpo do dançarino flamenco. Consciência e percepção estão sempre presentes nesta dança; consciência do movimento e percepção da música, constantes na experiência estética, que, neste caso é a interpretação coreográfica.

Por conseguinte, a dança flamenca, expressa um conjunto de sensações que são transmitidas graças ao domínio da técnica em equilíbrio ao ritmo e a agilidade corporal. É preciso manter um sentido de percepção corporal constante para que a alma disponha de uma dimensão corpórea e consiga, assim, transmitir as emoções, transmitir *o duende*, pois “(...)as paixões encontram-se localizadas no concreto de nossos músculos e nossas entranhas(...)” (FERREIRA, 2007 p.29).

Uma vez analisada a imagem corporal do flamenco, é importante deter-nos numa outra imagem inserida na grande imagem do corpo e que tem a ver também com a palavra: o sapateado. Como parte técnica em equilíbrio, podemos vê-lo como uma imagem, pois além de seu desenho estético é uma estrutura musical, que ritmicamente se compõe de duas perguntas e uma resposta, formando assim, um diálogo e uma imagem para transmitir.

Acertadamente Octavio Paz (1999) afirma que a imagem é um poema, pois fala o que poderia ser. “*Cada imagen –o cada poema hecho de imágenes- contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos*” (p.114). Neste caso, é possível supor que cada coreografia interpretada é um poema-imagem que contém significados distintos na medida em que o público os interpreta de diferentes formas e que o flamenco em si mesmo poderia representar uma imagem poética, transmitida a cada cena.

De tal modo, as imagens poéticas, segundo Paz, tomam sentido em três diferentes níveis. O primeiro nível é a autenticidade, sendo a dança flamenca autêntica no sentido de que é uma dança única que testifica a identidade sentimental de certo homem culturalmente situado e que mantém uma visão original do mundo, uma dança expressa mediante uma lógica própria. No segundo nível, da realidade objetiva, esta dança se valida por si mesma, pois apresenta uma lógica e um funcionamento próprio marcado pelas regras que mantém a estrutura rítmica complexa, que no começo pertenciam à cultura espanhola-cigana e que agora vem sendo adaptada à realidade do mundo contemporâneo. No último nível, revela o que somos, humanos formados de

alma, cheia de força e é o que o flamenco busca expressar: a força da alma, *o duende* (p.122).

Ainda, Octavio Paz diz, “(...)hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir”(p.121). A imagem do flamenco transcende a linguagem verbal, pois com palavras não se poderia expressar o que esta arte expressa.



Fig. 38. Erika Hernández, dançando a *letra* das alegrias.

Mas, qual é esta linguagem superada pela imagem?

John Dewey lembra que a linguagem é o meio pelo qual o pensamento é sistematizado para gerar novas reflexões. Neste caso, a dança flamenca possui uma linguagem própria e definida, utilizada para comunicar-se entre os músicos e

dançarinos. Por exemplo, uma *falceta* é o momento do guitarrista, no qual, o dançarino aguarda o começo da coreografia. Mesmo assim, o dançarino faz uma *chamada*, um sapateado pequeno para comunicar-se com o cantor, dizendo que sua vez chegou. Eles mantêm um compasso considerado a coluna vertebral da música que depende do *ritmo* ou *palo* interpretado, podendo ser um compasso de doze tempos, como uma *alegría*, *bulería*, *soleá*, etc. A linguagem da dança flamenca contempla palavras e imagens.

Conseqüentemente, as palavras todas são superadas pela imagem que é transmitida no palco, no sentido de que é capaz de transmitir mais sentimentos que as partes separadas da linguagem palavra. Mesmo assim, é importante ressaltar que é primordial dominar a palavra para dominar a técnica, e assim, criar uma imagem, um poema, traduzido numa coreografia e transmitido pelo *duende*.

O *duende* é o eixo imprescindível que une as partes da experiência estética, da emoção, da imagem e palavra do corpo. É esta imagem, do *duende* canalizando o corpo que supera a palavra e é oferecida para o espectador mediante um poema, a coreografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das três partes que compõem esta dissertação foram apresentadas questões históricas, estéticas e pedagógicas. Estas poderiam ser agrupadas ainda em práticas e teóricas. Estas questões são o produto de análise e reflexão sobre as aulas que ministro, a dança flamenca e o flamenco em geral.

Ensinar esta dança acompanhada da análise teórica e prática, da apreciação da alma do flamenco foi uma maravilhosa experiência. Uma experiência singular, que me permitiu refletir sobre os métodos de ensino nas aulas, e, sobretudo, do sentido da dança flamenca, a essência dela, a transmissão do *duende*.

No sentido prático e pedagógico, a reflexão sobre as aulas me levou para uma análise detalhada da minha evolução como professora-dançarina e dos alunos como receptores dos métodos de ensino. Mediante os registros, pude perceber os aprendizados e as mudanças que foram acontecendo durante as aulas que consistem em aprender dos erros e utilizar mais os métodos que funcionaram para os alunos. Estes aprendizados me ajudaram a melhorar como professora e da mesma maneira ajudar aos novos alunos a achar-se no universo do flamenco, assim como guiar melhor os outros para um encontro com seu próprio *duende*.

Expressão e interpretação são essenciais na dança flamenca. A reflexão sobre as aulas, o flamenco e a sua dança ensinaram-me a valorizar seus conceitos. Como afirmei várias vezes ao longo do texto, a mecânica da dança pode ser conquistada com muito treino, mas a interpretação é algo que requer muito mais cuidado, pois exige o encontro consigo mesmo e a criação da expressão buscando-a no mais profundo do ser. É precisamente este aspecto que enriquece o aluno e o professor durante as aulas de flamenco, nas quais o professor deve agir como um direcionador mediante as coreografias. É, pois, fundamental ensinar a parar para sentir a música.

No flamenco é preciso parar para pensar e sentir, pois o *duende* não pode ser expresso ou liberado sem uma noção de técnica e interpretação coreográfica. É fundamental que as coreografias como o desenho dos movimentos e os ritmos sejam entendidos no cérebro, pensados e analisados para conseguir realizar o movimento

próprio. Pensar e dançar, nessa ordem é indispensável para interpretar e, portanto, expressar a emoção do flamenco.

Para lograr uma noção de técnica e movimento, é necessário saber o compasso que se dança e as posturas fundamentais do corpo e é precisamente o que foi ensinado na sala de aula, procurando novos métodos de ensino. Neste caso, foram encontradas duas ferramentas essenciais para o esclarecimento desta complexa dança: o roteiro coreográfico e o espelho lousa.

O roteiro coreográfico, durante a experiência de ensino-aprendizagem desta dissertação, foi criado para as sevilhanas, ritmo básico ideal para ensinar pessoas de nível iniciante. Representou grande ajuda para os alunos, pois funcionou como um guia para organizar e favorecer a associação mental sobre as partes das sevilhanas, sobre o compasso, os passos e o sentido da música. Verifiquei que é uma ferramenta útil para que o aluno entenda a coreografia como um todo e aprenda mais rapidamente, compreendendo a direção do professor em termos coreográficos. Ajuda também para falar uma língua em comum, tornando familiares os nomes dos passos trabalhados durante a aula e fazendo com que o cérebro mande um sinal mais claro ao corpo para o movimento.

O aprendizado artístico dos alunos é favorecido quando o processo de ensino e aprendizagem assume o trabalho com os cinco sentidos. Por exemplo, uma pessoa que memoriza ouvindo, precisa do canto no ritmo para assimilar o movimento e uma pessoa que aprende observando precisará ver o desenho formado pelos passos no movimento. Também haverá quem decore repetindo o movimento uma infinidade de vezes. Portanto, o professor deve estar atento para ensinar falando os passos e fazendo os movimentos junto com o grupo, garantindo que a maioria assimile mais rapidamente a coreografia e seja capaz de interpretar a música.

Mesmo com o cuidado acima descrito, o uso do espelho-lousa foi um achado interessante na experiência aqui analisada, pois foi uma maneira adicional de explicar o flamenco que favoreceu o aprendizado de um maior número de alunos.

Igualmente, é primordial que o professor estude e planeje, registrando o conteúdo em um caderno antes de levá-lo para a sala de aula, para ter um guia definido sobre o processo coreográfico e rítmico a seguir. Neste sentido, a notação do flamenco é um fenômeno atual, indispensável para quem ensina flamenco. Deste modo, o professor anota os ritmos, movimentos e coreografias da maneira que acha melhor, pois ainda

não existe uma linguagem para a notação. Esta notação consiste no roteiro coreográfico.

O espelho-lousa e o roteiro coreográfico aliaram-se como ferramentas, pois ao estar dançando os alunos conseguiam ver o registro no espelho e guiar assim seus movimentos. Da mesma maneira, esta ferramenta foi essencial no ensino do toque das castanholas, pois permitia que os alunos parassem para observar o escrito no espelho e, assim, seguir as partes que completavam o ritmo das sevilhanas.

Estas duas ferramentas são de muita ajuda para o professor e também para os alunos. No caso do roteiro coreográfico, a maioria deles gostou muito da idéia e o usou para ensaiar em casa e ajudando em seu desempenho durante a aula. Igualmente, o espelho-lousa foi tomado a sério pelos alunos, pois esclarecia as estruturas rítmicas, difíceis de entender por natureza.

No que se refere às explicações teóricas durante a aula, foram recebidas de muitas maneiras. Do meu ponto de vista, é indispensável que os estudantes de flamenco saibam o que estão fazendo, por exemplo, ao dançarem uma alegria, é importante saber a estrutura do compasso e a seqüência rítmica, assim como o caráter da mesma. Porém, a informação é extensa e com a vida em ritmo acelerado dos alunos desta experiência e das pessoas em geral que vivem em São Paulo, é difícil parar uma aula para explicar questões históricas ou musicais. Os alunos param mais facilmente para sentir. Portanto, depende muito da energia do grupo, do momento da aula e do estudo coreográfico. Mesmo assim, ao longo do ano os alunos mostraram interesse de saber mais sobre o flamenco.

Neste sentido, foi preciso refletir muito sobre o flamenco e a dança flamenca no transcurso da realização do presente trabalho. Mediante o estudo desta arte, esclareci questões relacionadas com os ritmos, com a história e a música que se traduziram em aperfeiçoamento da objetividade na elaboração de coreografias, tanto no que se refere a planejar aulas como interpretar a música flamenca. Nesta perspectiva, as leituras realizadas durante esta pesquisa ampliaram meus conhecimentos e trouxeram a certeza de que é uma arte em evolução, em movimento e que ainda falta muito por ser escrito, falado e analisado. Igualmente, o estudo histórico e cultural levou - me a focalizar ainda mais as aulas na procura e direcionamento do *duende*.

Durante as aulas ministradas e analisadas para este trabalho, a procura e incitação do *duende* foi um desafio pelo qual me apaixonei, pois considero que os alunos têm o *duende* dentro de si e às vezes por vergonha ou medo não se soltam para

expressá-lo. Não é fácil expressar o mais profundo de si mesmo, abertamente, frente ao público estranho. É o clima de confiança durante a aula e a percepção da música que abrem as portas da alma à expressão do *duende*.

Assim, com o objetivo de fazê-los sentir a composição e ajudar a entender o porquê da dor ou da alegria do cantante, da transmissão do sentimento, expliquei e passei a letra das músicas para os alunos para compreenderem melhor a interpretação de cada ritmo. A maioria mostrou interesse e este caminho ajudou-os a começar a experimentar a interpretação.

A expressão do *duende* é um aspecto muito íntimo que depende diretamente da personalidade de cada pessoa e, neste caso, de cada aluno. Durante as apresentações no palco e mesmo na sala de aula, todos buscaram sua manifestação, alguns o expressaram mais que outros.

A busca do *duende* representou um árduo trabalho artístico e intelectual que foi, porém, sumamente gratificante, pois os alunos demonstraram que com muito treino e disciplina, conseguem dançar interpretando o *duende*. Alguns deles, desde o começo das aulas, já refletem paixão pela dança flamenca, pela interpretação, e percebem e sentem o *duende*, pois o chamam de força, de imponência, de beleza.

Nas palavras de Lorca, o *duende* foi despertado nas últimas habitações do sangue. É a vivência estética no flamenco, que leva a pessoa a este despertar, a expressar o sentimento vivo a criar uma obra de arte. Neste sentido, o *duende* queima dentro de cada pessoa, sua expressão depende de cada uma, acredito que o flamenco é uma via extraordinária para seu encontro.

A realização desta pesquisa representa uma conjuntura que marcou um momento antes e um momento depois no meu relacionamento com o flamenco e a dança. No final deste percurso, o meu conceito de *duende* ampliou-se significativamente. As contribuições dos filósofos e acadêmicos que forneceram novos conceitos ao longo do trabalho levaram - me a conceber o *duende* como um aspecto primordial na interpretação e ensino da dança flamenca. Entender esta dança como uma vivência estética, como uma experiência, ampliou meu modo de conceber a dança e sua importância, Para além da coreografia e da sala de aula, hoje ela representa a possibilidade de encontro comigo mesma e este valor deve ser propiciado aos alunos.



Fig. 39. Erika Hernández, dançando o final de uma *letra*.

Portanto, gradualmente venho mudando minha forma de dar aula, focalizando-a na expressão e simplificando os outros aspectos que pertencem a esta dança, com o objetivo de tornar mais simples o caminho para a busca interior. Ao longo das aulas felizmente descobri que a paixão pelo flamenco é compartilhada por todo tipo de pessoa, sem importar a sua origem étnica ou cultural.

A interpretação da dança flamenco indiscutivelmente tem a ver com objetivo da arte, com a expressão de si mesmo. Acertadamente alguns bailaores profissionais dizem

que os passos complexos não são importantes, pois é na expressão da simplicidade que se localiza a beleza desta dança, na transmissão do *duende*.

Esta pesquisa permitiu a compreensão de que a dança flamenca representa um espaço para expressar e comunicar o mais profundo ser, um espaço que no meu caso, não poderá ser superado por outra arte. Ao término desta pesquisa, posso afirmar que não vejo mais o flamenco como uma droga, como já discuti e concordei com muitos profissionais, pois a droga afasta você de si mesmo e minimiza o padecimento. O flamenco é um padecimento, um padecimento artístico que facilita um espaço único de expressão. É o *duende* que oferece a alma desnuda do artista para o público, esperando que seja vestida de sentimentos novos e se realize, assim, um poema, uma imagem completa.

BIBLIOGRAFIA

- BALCELLS, M. C. **Expresión Corporal y Danza**. Barcelona: Inde. 2000.104 p.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
- CABALLERO, A. A. **El baile flamenco**. Madri: Alianza Editorial, 1998. 410 p.
- CALADO, S. O. **Todo sobre flamenco/All about flamenco**. España: Ediciones Absalon, 2005. 255p.
- DEWEY, J. Experiência e pensamento: In____. **Democracia e educação: Introdução a filosofia da educação**. Tradução: Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- DEWEY, J. **Tendo uma experiência**: In____. Coleção os Pensadores, volume sobre Dewey. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980.
- ESFLAMENCO.COM. Biografia de Cristina Hoyos. Disponível em: <<http://www.esflamenco.com/bio/es10380.html>>. Acesso em: 16 de novembro de 2007.
- FARINA, C. **Arte, cuerpo y subjetividad**. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones. 2005. 251p. Tese (Doutorado) – Departamento de Teoria e História da Educação, Universidade de Barcelona, Espanha.
- FERREIRA, T. **Dança flamenca**. Expressividade e cotidiano. São Paulo: Editora Mackenzie, 2007. 138p
- GAMBOA, J. M. **Una Historia Del Flamenco**. Madri: Espasa Calpe. 2005. 600 p.
- GARCIA LORCA, F. **Teoría y juego del duende**. Madrid, 1933. Disponível em: Jornal on-line “La Insignia”.Cultura. <http://www.lainsignia.org/2001/octubre/cul_068.htm> Acesso em: 22 de maio de 2007.
- GRANDE, F. **Memoria del flamenco**. España: Punto de Lectura, 2007. 782 p.
- HAAS, K; EDWARDS, G. **¡Flamenco!** Estados Unidos: Thames & Hudson. 2000. 176p.
- KHALIL GIBRAN, G. The dancer. **The wanderer**. Estados Unidos, 1932. Disponível em: <<http://leb.net/gibran/>> Aceso em: 5 de dezembro 2007.
- LARROSA, J. Ensaios eróticos. Experiência e paixão. In:____. **Linguagem e Educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. pp. 151-165.

LEV VYGOTSKY ARCHIVE (1896-1934). **Art as a Catarse**. The Psychology of Art.. Disponível em <<http://www.marxists.org/archive/vygotsky/>> Acesso em: 2 de outubro de 2008.

LIBÂNEO, D. L. **Ensinando a dança Flamenca**. 1999. 164p. Dissertação (mestrado). UNICAMP, Campinas.

NAVARRO, JL; PABLO, E. **El baile flamenco**: una aproximación histórica. España: Editorial Almuzara, 2005. 205p.

NUÑEZ, F. Comprende el flamenco/Understanding Flamenco/ Flamenco verstehen. Madrid: RGB Arte Visual S.L, 2003. 64p.

NUÑEZ, V. A dança Flamenca. **Revista Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, n.3, p.223-241, 2003.

PAZ, O. La imagen: In____. **La casa de la presencia. Obras completas 1**. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. pp. 114-127.

POHREN, D. E. **The art of flamenco**. Madri, Spain: Society of Spanish studies. 1990. 298 p.

VIGOTSKI, L.S. A educação estética. In:____. **Psicologia pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001a. cap. XIII p. 323-363.

____. Arte e vida. In:____. **Psicologia da Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001b. cap. 11 p. 303-365.

____. A arte como catarse. In:____. **Psicologia da Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001c. cap. 9 p. 249-252.

WASHABAUGH, W. **Flamenco: Pasión, política y cultura popular**. Barcelona: Paidós Editorial, 2005. 254 p.

WEBSTER, J. **Duende**: A Journey in search of Flamenco. Great Britain: Black Swan, 2004. 348 p.

VIDEOGRAFIA

AMOR BRUJO. Direção: Carlos Saura. Produção: Emiliano Piedra e Emiliano Otegui. Intérpretes: Antonio Gades; Cristina Hoyos; Laura del Sol; Juan Antonio Jiménez; Emma Penella; La Polaca e outros. Roteiro: de Gregorio Martínez Sierra, Antonio Gades e Carlos Saura. Música: Manuel de Falla, interpretada por Rocío Jurado e a Orquestra Nacional da Espanha, dirigida por Jesús López Cobos. Espanha: Emiliano Piedra, 1986. 1 DVD (103 min).

BODAS DE SANGRE. Direção: Carlos Saura. Produção: Emiliano Piedra. Intérpretes: Antonio Gades, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, Pilar Cárdenas; Carmen Villena e outros. Roteiro: de Antonio Artero, Antonio Gades e Carlos Saura. Música: Emilio de Diego. Espanha/França: Emiliano Piedra, 1981. 1 DVD (70 min).

CARMEN. Direção: Carlos Saura. Produção: Gustavo Quintana e Emiliano Otegui. Intérpretes: Antonio Gades; Laura Del Sol; Paco de Lucía; Cristina Hoyos; Juan Antonio Jiménez, Sebastián Moreno e outros. Roteiro: Antonio Gades e Carlos Saura. Música: Paco de Lucía, fragmentos da ópera “Carmen” de Bizet em versão da Regina Resnik e Mario del Mónaco. Espanha: Emiliano Piedra, 1983. 1 DVD (102 min).

FLAMENCO. Direção: Carlos Saura. Produção: Emiliano Piedra. Intérpretes: Antonio Gades, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, Pilar Cárdenas; Carmen Villena e outros. Roteiro: de Antonio Artero, Antonio Gades e Carlos Saura. Música: Emilio de Diego. Espanha/França: NTSC, 1981. 1 DVD (70 min).

IBERIA. Direção: Carlos Saura. Produção: Canal+España. Intérpretes: Paco de Lucía; Manolo Sanlúcar; Lole y Manuel; Remedios Amaya; Jose Menese e outros. Roteiro: Carlos Saura. Música: Isidro Muñoz. Espanha: Canal+España, 1995. 1 DVD (100 min).

JOAQUÍN CORTÉS LIVE. Direção: Russell Thomas. Produção: Katherine Allen. Intérpretes: Joaquín Cortés; Antonio Carbonell; Juan J. Amador; Guillermo Campos e outros. Direção musical: Juan Parilla. Inglaterra: Gitana Producciones S.L., 2003. 1 DVD (113 min).

SALOMÉ. Direção: Carlos Saura. Produção: Antonio Saura. Intérpretes: Aída Gómez; Pere Arquillué; Paco Mora; Carmen Billena; Javier Toca e outros. Roteiro: Carlos Saura. Música: Roque Baños e “Tomatito”. Espanha: ZVE, 2002. 1 DVD (83 min).

SEVILLANAS. Direção: Carlos Saura. Produção: Mercedes Alted, Víctor Albarrán, Carlos Regidor e Brian Herding. Intérpretes: Rocío Jurado; Paco de Lucía; Manolo Sanlúcar; Camarón; Lola Flores e outros. Roteiro: Carlos Saura. Direção musical: Manolo Sanlúcar. Espanha: Juan Lebrón Producciones, 1991. 1 DVD (53 min).

TARANTOS Los. Direção: Francisco Rovira Beleta. Produção: Tecisa y Films R.B. Intérpretes: Carmen Amaya; Sara Lezana; Daniel Martín; Antonio Gades; Antonio Prieto e outros. Roteiro: Alfredo Mañas e Francisco Rovira Beleta. Espanha: Tecisa, 1963. 1 DVD (92 min).

GLOSSÁRIO

Aviso ao leitor que a referencia para as seguintes definições é do livro *Tudo sobre flamenco* (CALADO, 2005, pp. 225-243). Porém, algumas expressões ou palavras não estão referenciadas na literatura pesquisada e serão identificadas com D.A., ou seja, definição da autora.

B

Baile

Dança flamenca que se caracteriza por um ritmo e compasso determinado.

Bailaor/bailaora

Intérprete da dança flamenca.

Bata de cola

Saia que forma parte do figurino da *bailaora* que se caracteriza por ter uma prolongação na parte posterior formada de babados. Usa-se em bailes específicos e existe uma técnica especial para dançar com ela.

C

Cajón

Instrumento de percussão que foi importado do Peru e introduzido ao flamenco por Paco de Lucía nos anos 70's. O flamenco adaptou e integrou o cajón a suas exigências musicais como acompanhamento rítmico.

Cantaor

Vocalista do flamenco.

Cante

Músicas e parte vocal do flamenco.

Cante Jondo

Cante que denota profundidade, sentimento, fidelidade às formas antigas. Cante ortodoxo.

Coletilla

Parte final dos *palos* dançados em 12 tempos, que às vezes se utiliza para terminar um baile improvisando-o, sobretudo no palco (D.A.).

Copla

Os versos do cante flamenco, chamados muitas vezes de letras.

E

Escobilla

Parte do baile flamenco centrado no sapateado.

Flamencología

Estudo da arte flamenco

F

Floreo

Movimento das mãos no flamenco (D.A.).

G

Guitarra flamenca

Instrumento de corda parecido com o violão, protagonista do flamenco.

Guitarrista

Quem toca a guitarra flamenca

J

Jaleos

Expressões efusivas parecidas, para agradar e alentar os artistas do quadro flamenco que se gritam e falam entre eles mesmos e do público para os artistas: Olé! Arsa! Que Angél!

Também é o nome de um *palo* do flamenco.

Jondo

Adjetivo aplicado subjetivamente ao cante fiel às formas antigas. A expressão “arte jondo” é sinônimo de flamenco e “cante jondo”, de canto ortodoxo.

L

Laúd

Instrumento de corda de origem árabe composto de uma caixa de som grande e seis cordas que eram tocadas com uma pua. Ao chegar à Espanha evoluiu para guitarra flamenca (D.A.).

Letras

Coplas ou versos das músicas flamencas.

Llamada

Chama-se aos passos marcados com força que no baile assinalam o começo de uma nova seção.

M

Mantón

O Mantón de Manila é um manto de seda bordado e decorado com compridas franjas que se usa para acompanhar o baile. Existe uma técnica específica para usá-lo.

P

Palmas

Representam a percussão básica do flamenco, feita com golpes nas mãos.

Palo

Tipos e estilos de cantes do flamenco, caracterizados pelo compasso, as melodias e a métrica das letras.

R

Rasgueos

Técnica da guitarra flamenca que se faz roçando os dedos da mão em forma de leque sobre as cordas.

Ritmo

Base musical que se caracteriza pela métrica de um compasso determinado (D.A.).

S

Silencio

Parte do baile flamenco no qual o *bailaor* evita o sapateado e se concentra nos passos e nos movimentos dos braços e do corpo.

T

Tablao/Tablado

Restaurantes e bares que oferecem atuações de flamenco ao vivo, ao mesmo tempo que se servem refeições e bebidas.

Pequeno palco colocado num salão em que atuam somente artistas flamencos.

Toque

Música da guitarra flamenca.

ANEXO 1

AUTORIZAÇÕES

AUTORIZAÇÃO

Eu, Ana Lúcia Rabelo de Oliveira, portador (a) do documento de identidade número 27445 124-9, residente no endereço Rua Lepazio 716 aptº 8A - aclimação na cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual Paulista.

São Paulo, 09/06, 2008.

Ana Lúcia R de Oliveira
ANA LUCIA RABELO DE OLIVEIRA

AUTORIZAÇÃO

Eu, ANDREIA CHULVIS DE LIMA, portadora do documento de identidade número 22.044.534-5 SSP/SP, residente na Rua Condessa de São Joaquim, 344 – Ap. 41, Bela Vista, na cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual Paulista.

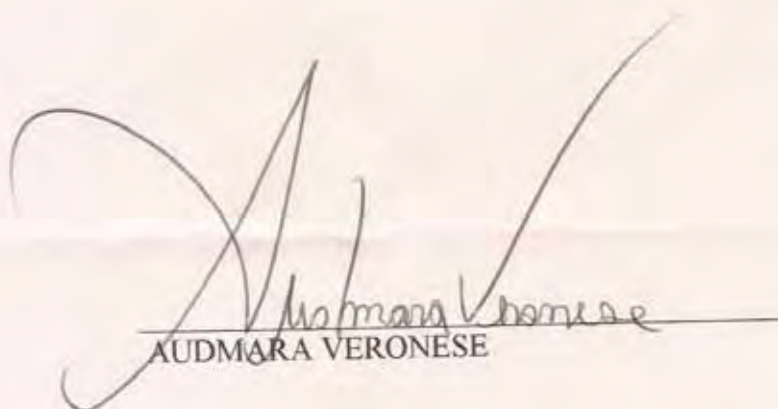
São Paulo, 05 de junho de 2008.


ANDREIA CHULVIS DE LIMA

AUTORIZAÇÃO

Eu, AUDMARA VERONESE, portador (a) do documento de identidade número, 25.067.587-0, residente no endereço Alameda Lorena, 559 ap. 1009 CEP 01424-000 – Jardins, na cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual Paulista.

São Paulo, 6 de junho 2008.



AUDMARA VERONESE

AUTORIZAÇÃO

Eu, Ayumi Matsuo, portador (a)
do documento de identidade número V 496734-2, residente no
endereço Al Itu 78 apto 404 Jardim Paulista São Paulo na
cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem
exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández
Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual
Paulista.

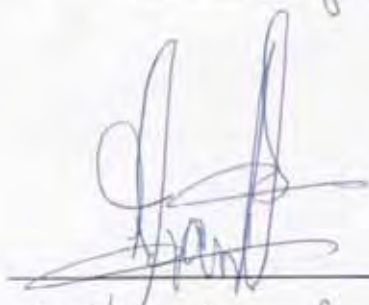
São Paulo, 13 de Junho, 2008.

Ayumi Matsuo

AUTORIZAÇÃO

Eu, Fábio dos Santos, portador (a)
do documento de identidade número 27.947.691-3, residente no
endereço Rua Apolônio de Gama - 839 na
cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem
exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández
Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual
Paulista.

São Paulo, 09 de junho, 2008.

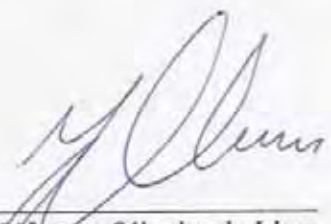


Fábio dos Santos

AUTORIZAÇÃO

Eu, JEFERSON OLIVEIRA DE LIMA, portador do documento de identidade número 39363832-7 SSP, residente no endereço Av Paulista numero 1745 apto 1619 na cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual Paulista.

São Paulo, 11 de junho de 2008.



Jeferson Oliveira de Lima

AUTORIZAÇÃO

Eu, Magda Rios Rimolo, portador (a) do documento de identidade número 1.609.190-ES, residente no endereço rua Santos Dumont, 208, apto 63, Cambuí, na cidade de Campinas, estado de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual Paulista.

Campinas, 10 de junho de 2008



Magda Rios Rimolo

AUTORIZAÇÃO

Eu, MARINA VAZ MOREIRA, portador (a)
do documento de identidade número 28.117.367-9, residente no
endereço AV. NOVA SANTAREIRA, 3224 AP. 22 CEP: 02340-000 na
cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem
exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández
Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual
Paulista.

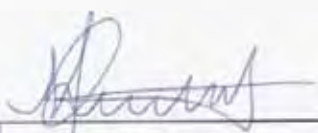
São Paulo, 24 de junho, 2008.

Marina Vaz Moreira
MARINA VAZ MOREIRA

AUTORIZAÇÃO

Eu, MOARA BARBOZA RODRIGUES, portador (a)
do documento de identidade número 32.659.264-7, residente no
endereço RUA LEÔNICIO DE CARVALHO, 166 AP 44 na
cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem
exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández
Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual
Paulista.

São Paulo, 11 de junho, 2008.



Moara Barboza Rodrigues

AUTORIZAÇÃO

Eu, Tatiana Lyra, portador (a)
do documento de identidade número 19.801.190-6, residente no
endereço Alameda Luv 136 - Apto 13 - Cax. Lutar na
cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem
exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández
Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual
Paulista.

São Paulo, 07 de junho, 2008.

Tatiana Lyra

AUTORIZAÇÃO

Eu, Thais Piva Reyes, portador (a)
do documento de identidade número 43.840.225-X, residente no
endereço Av. Paulista, 1745 apto 902 na
cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem
exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández
Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual
Paulista.

São Paulo, 11 de junho, 2008.

Thais Piva Reyes
(THAIS PIVA REYES)

AUTORIZAÇÃO

Eu, Vânia Campos dos Santos, portador (a)
do documento de identidade número 18639394.5, residente no
endereço R. Corinto, 512. Apto 104.B na
cidade de São Paulo, autorizo a utilização de meu nome e de minha imagem
exclusivamente na apresentação da dissertação de mestrado de Erika Leticia Hernández
Barberena a ser defendida junto ao Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual
Paulista.

São Paulo, 09 de junho, 2008.


Vânia Campos dos Santos

ANEXO 2

QUESTÕES RESPONDIDAS PELOS ALUNOS

Erika L. Hernández Barberena
Aula de flamenco- Iniciantes

IA UNESP
janeiro 2007

Nome: Ana Lúcia Rabelo de Oliveira
Idade (opcional): 30 anos

Porque você dança flamenco?

Eu danço Flamenco pois acho uma dança maravilhosa.
Além de ser extremamente bonita é uma coisa forte,
imponente.

A dança flamenca é o que você imaginava?

A dança flamenca é o que eu imaginava sim.
Coisa interessantíssima e desafiadora. Ela me motiva
de nunca mais parar de dançar.

De onde conhece o flamenco?

Conheço o flamenco através de filmes do Carlos Saura.

Qual destas imagens você associa com o flamenco?

☐☒☐

Erika L. Hernández Barberena
Aula de flamenco -Iniciante

IA UNESP
abril 2007

Nome: Ana Lúcia Rabelo de Oliveira
Idade: 30 anos

Há quanto tempo você dança flamenco?

10 meses

Quais são as dificuldades que você percebeu aprendendo a dança flamenca?

Senti dificuldade em saltar e ombros e colocá-los na posição adequada

Quais os avanços você percebeu no seu aprendizado de dança flamenca?

Aprendi a coreografia Sevilanas, uma coreografia de Tango e alguns papituados. ajudou na postura e melhora da auto-estima. Muito bom !

Nome: ANDREIA CHULVIS DE LIMA
Idade (opcional): 32
E-mail: ANDREIA CHULVIS @HOTMAIL.COM

Porque você dança flamenco?

Pela beleza da dança, pela postura das dançarinas
nas palcos, para ter flexibilidade (compensar os anos
de exercícios de musculação). Acho uma dança im-
ponente.

A dança flamenca é o que você imaginava?

É muito melhor, pois além da dança em si,
tem a história da Espanha que me interessa, pois
meus ascendentes são espanhóis.

De onde conhece o flamenco?

Não consigo me lembrar quando conheci, mas
sempre admirei.

Qual destas imagens você associa com o flamenco?

☐☐☒

Nome: Audmara Veronese (Audy)

Idade: 35 anos

Por que você dança flamenco?

Estou aprendendo a dançar devido ao grande interesse que tenho pela dança flamenca por ser um estilo único e de uma beleza incomparável. Além disso, é uma dança que se pode aprimorar durante toda a vida e não apenas até uma certa idade.

Quais são as dificuldades que você percebeu aprendendo a dança flamenca?

É uma dança que exige um alto grau de coordenação, o que para mim é muito difícil. Aprendo a partir de muita repetição e memorização dos movimentos.

Ainda nunca me senti dançando realmente porque estou sempre preocupada se a postura está correta, o cotovelo, as mãos, etc e assim o charme e a leveza da dança vão se perdendo.

Espero que com a prática eu possa incorporar isso tudo e a dança se torne um momento de prazer e não de tensão.

Quais os avanços você percebeu no seu aprendizado de dança flamenca?

Depois de muita repetição, acredito que agora consigo "dançar" a primeira sevillhana razoavelmente bem o que me alegra muito.

Quanto ao sapateado me sinto um pouco mais confortável com alguns movimentos. É preciso praticar bastante e, cada novo movimento treinar muitas vezes.

Nome: Audy Veronese

Há quanto tempo você dança flamenco?

Há 7 meses

O que significa a dança flamenca para você?

Um grande desafio. Tenho certeza de que um dia serei capaz de dançar graciosamente a dança flamenca apesar de todas as limitações que tenho.

Quais as dificuldades que você enfrenta aprendendo a dança flamenca?

Coordenação dos movimentos de braço, mãos e sapateado além da imensa variedade de movimentos. Difícil manter a postura correta, meus ombros estão normalmente levantados e na maioria das vezes nem percebo.

Que avanços você percebe na sua aprendizagem da dança flamenca?

O corpo está aceitando os movimentos com maior naturalidade e começo a memorizar os passos com uma certa facilidade.

Nome: *Fátima dos Santos*
Idade: *30*

Porque você dança flamenco?

Porque é uma dança elegante e que trabalha muito a questão da postura e coordenação.

A dança flamenca é o que você imaginava?

É sim, ela se impõe quando apresentada.

De onde conhece o flamenco?

De apresentações que já vi e passei a conhecer e admirar mais de perto quando passei a fazer dança.

Qual destas imagens você associa com o flamenco?

☐☒☐

Nome: *Fabio dos Santos*
Idade: *30*

Há quanto tempo você dança flamenco?

Entre 2 e 3 meses

Quais são as dificuldades que você percebeu aprendendo a dança flamenca?

*A maior dificuldade que encontrei
é o fato que ainda é manter a
postura dos braços.*

Quais os avanços você percebeu no seu aprendizado de dança flamenca?

*Percebi que melhorei um pouco a
postura do tronco.*

Nome: Magda Rios Rimolo

Idade: 27 anos

Por que você dança flamenco?

Para mim foi uma surpresa gostar do flamenco. Eu comecei uma busca por aulas de dança para aliviar as tensões do meu dia-a-dia. A minha primeira opção, como leiga, era a dança do ventre e depois dança de salão. Porém, ao iniciar algumas aulas experimentais eu me apaixonei pelo ritmo flamenco, pela expressão e pela beleza e mistério da dança. Era exatamente o que eu procurava. Uma atividade que me proporcionasse prazer e no qual eu me identificasse. Hoje, não me vejo sem esta atividade no meu dia-a-dia. A dança e a música me deixam mais leve.

Quais foram as dificuldades que você encontrou aprendendo a dança flamenca?

Na coordenação do corpo para alguns movimentos e em entender a marcação do ritmo. Acredito que isso aconteça pois o flamenco possui uma forma de contagem e marcação diferente da música e da dança brasileira.

Quais foram os avanços que você percebeu durante a sua aprendizagem na dança flamenca?

Apesar de nunca ter feito uma aula de dança antes, eu já percebi vários avanços. A minha coordenação está bem melhor, já começo a entender e ouvir a marcação do ritmo na música, comecei a entender as diferenças de cada ritmo, a minha postura está bem melhor e já começo a fazer "música" com o sapateado simples. E, o que eu considero mais importante, estou aprendendo uma dança que expressa uma cultura diferente da que vivemos no Brasil, e isso é fantástico.

Beijos, Magda

Magda Rios Rimolo

Internal Communications Coordinator

IBM Brazil

Tel: (55-11) 2132 2655 - Fax: (55-11) 2132 2300

mrimolo@br.ibm.com

Magda Rios Rimolo
Internal Communications Coordinator
IBM Brasil
Tel: (55-11) 2132 2655- Fax: (55-11) 2132 2300
mrimolo@br.ibm.com



Há quanto tempo você dança flamenco?

Há nove meses.

O que significa a dança flamenca para você?

Eu encontrei na dança flamenca uma forma de extravasar todo o sentimento bom e ruim que costumo carregar durante o dia. Acho que o flamenco possui uma energia inexplicável que faz com que o dançarino ou aluno saia da aula ou da apresentação mais leve, deixando para trás todo o estresse ou fluído negativo que estava carregando. O flamenco, mais do que uma dança ou atividade física, passou a ser um hábito e algo indispensável na minha vida. Não me imagino parando de dançar e de ouvir as suas canções.

Quais as dificuldades que você enfrenta aprendendo a dança flamenca?

Coordenar os movimentos inserindo expressão corporal, sapetear com os acentos nos momentos corretos e tocar as castanholas sem engolir algum dedilhado.

Que avanços você percebe na sua aprendizagem da dança flamenca?

Eu já sou capaz de entender com mais clareza os compassos das músicas, identificar melhor as diferenças de cada ritmo e já me sinto um pouco mais à vontade de tentar inserir expressão corporal aos movimentos técnicos. A minha postura, equilíbrio e consciência corporal estão melhorando a cada dia.

Nome: Moara Barboza Rodrigues
Idade: 25
E-mail: moarabr@gmail.com

Porque você dança flamenco?

Me identifico muito com a dança e com a música.

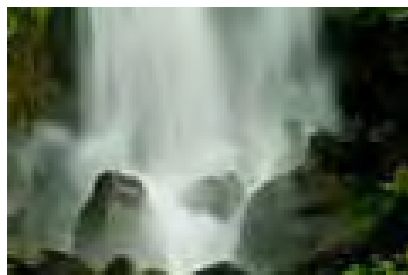
A dança flamenca é o que você imaginava?

Não. A princípio eu pensava na dança flamenca apenas como uma dança de movimentos fortes. Hoje consigo ver que na verdade existe também muita suavidade nos movimentos (e no sapateado) e que precisamos saber controlar os movimentos de acordo com a música. Também percebi que há muitos elementos culturais atrás de cada movimento.

De onde conhece o flamenco?

Antes de começar a dançar eu não conhecia muito a dança, sabia apenas que era uma dança espanhola.

Qual destas imagens você associa com o flamenco?

☐☐☒

Nome: Moara Barboza Rodrigues

Idade: 25

E-mail: moarabr@gmail.com

Há quanto tempo você dança flamenco?

Comecei a dançar em fevereiro de 2005. Fiz aulas por 06 meses e depois tive que parar pois fui fazer um intercâmbio fora do país. Voltei para o Brasil no final de 2006 e no começo de 2007 voltei a dançar e continuo até hoje.

Quais são as dificuldades que você percebeu aprendendo a dança flamenca?

No início eu sentia que meu corpo não estava preparado (e nem mesmo acostumado) a realizar tais movimentos. Além disso, eu percebi também que eu não tinha consciência do meu próprio corpo (meus limites). No início, me parecia impossível, às vezes, realizar certo movimento. Hoje se tenho dificuldade em algum movimento, eu consigo saber o porquê, e sei que conseguirei realizá-lo após muita prática.

Quais os avanços que você percebe no seu aprendizado de dança flamenca?

Os avanços são enormes. Quando assisto a algum espetáculo, ou mesmo quando assisto vídeos na Internet, eu consigo reconhecer alguns movimentos, e algumas vezes consigo até reconhecer o ritmo (tangos, alegrias). Em relação ao meu desempenho corporal, o avanço foi muito grande também. Tenho um vídeo gravado (uma apresentação que fizemos na escola em outubro do ano passado onde dançamos Sevillanas) e hoje quando assisto ao vídeo percebo o quanto melhorei (eu e as outras alunas). Em resumo, não só o corpo foi se adaptando aos movimentos, mas nós também começamos a compreender melhor a dança como um todo.

Nome: Moara Barboza Rodrigues

Idade: 25

E-mail: moarabr@gmail.com

Há quanto tempo você dança flamenco?

Há mais ou menos 2 anos.

**Quais são as novas dificuldades que você percebe aprendendo a dança flamenca?
Continuam sendo as mesmas? Surgiram outras novas?**

As dificuldades mudaram. No início tudo era muito difícil e minha preocupação era conseguir coordenar todos os movimentos. Hoje sinto que muitas coisas já acontecem naturalmente e procuro observar mais os detalhes (se a postura está correta, se os braços estão sendo “levados pelos cotovelos”, posição das pernas para o sapateado, etc.). Hoje percebo que as dificuldades estão mais nos detalhes, e que os detalhes fazem toda a diferença.

**Quais os novos avanços você percebe no seu aprendizado de dança flamenca?
Você acredita que tem melhorado sua condenação e sua percepção do compasso?**

Sim, hoje consigo perceber que o sapateado “encaixa” na música. Eu ainda não consigo dar nome aos compassos, mas tenho uma grande percepção auditiva. Muitas vezes a professora nos passa um pouco da teoria. Em geral, eu compreendo o que ela diz, mas só consigo ter um entendimento completo quando ouço o som e reproduzo. Me parece que ainda não consigo entender tão bem a teoria quanto consigo entender a prática.

Nome: TATIANA LYRA

Idade (opcional): 36

Porque você dança flamenco?

Para relaxar e exercitar a mente.

Quais as dificuldades que você enfrentou aprendendo a dança flamenca?

Coordenar os pés e as mãos em velocidade e tempo diferentes.
A expressão facial e corporal são um pouco difíceis porque tenho vergonha.

Que avanços você teve na sua aprendizagem da dança flamenca?

Conseguir coordenar as mãos com os pés, mas sempre tentando ver os passos primeiros sem fazer para compreender a sequência e depois repetir de algumas repetições.

Nome: Tatiana Lyra
Idade: 136

Há quanto tempo você dança flamenco?

Há 1 ano exatamente.

O que significa a dança flamenca para você?

Significa relaxamento do stress diário,
poder, sedução, envolvimento e "magia" em atingir
o estado "alheia".

Quais as dificuldades que você enfrenta aprendendo a dança flamenca?

Coordenação dos pés. Sou pessoa visual e preciso
ver a sequência para conseguir fazer.
Outra dificuldade está em ser observado por
alguém, que gera um bloqueio na sequência da
dança.

Que avanços você percebe na sua aprendizagem da dança flamenca?

Agora que retornei eficientemente às aulas
estou sentindo maior facilidade em coordenar as
mãos com os pés, mesmo sem estar treinando
em casa.

Nome: Thais Piva Reyes

Idade: 19

Por que você dança flamenco?

Porque sempre tive curiosidade pela dança, por ser elegante e forte. Me chamou a atenção.

A dança é o que você imaginava?

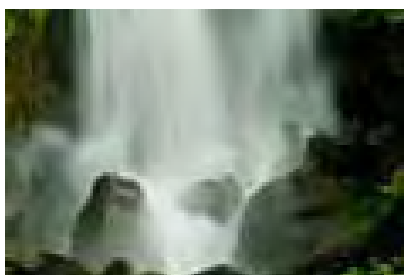
Por um lado sim, na técnica que achava que era trabalhosa e necessitava muita dedicação, por outro não, superou minhas expectativas, passei a gostar, ter mais vontade de aprender e conhecer, não só a dança, mas a música e a história também.

De onde você conhece o flamenco?

Apresentações que foram transmitidas pela televisão, fotos e conversas.

Qual dessas imagens você associa com o flamenco?

As duas ultimas (cachoeira e o relevo), pois para mim o flamenco é uma mistura de forças, que fluem através dos movimentos do corpo, na delicadeza dos braços e mãos, e ao mesmo tempo transmite uma energia forte pelo sapateado e firmeza dos pés.

☐☒☒

Nome: Thais Piva Reyes

Idade: 19

Há quanto tempo você dança flamenco?

Danço há dois anos.

Quais são as dificuldades que você percebeu aprendendo a dança flamenca?

Achar o equilíbrio do corpo, juntamente com leveza no tronco e firmeza nas pernas.

Quais os avanços você percebeu no seu aprendizado de dança flamenca?

Melhorei muito minha postura, principalmente, e tive uma melhora na minha comunicação e na minha atenção.

Nome: Vânia Campos dos Santos
Idade: 36 anos

Porque você dança flamenco?

Gosto de todas as modalidades de dança, mas considero a dança flamenco diferente de todas as outras porque me transmite uma ideia de vivacidade, atitude e sensualidade. Aprecio particularmente a música, pela sua intensidade e marcação forte.

A dança flamenco é o que você imaginava?

Sim, é o que eu imaginava. Mas depois que comecei a praticar, percebi que é um estilo de dança bastante popular, que pode ser dançado por pessoas de todas as idades.

De onde conhece o flamenco?

Nunca tinha tido muito contato com o flamenco antes de começar a dançar. Era mais curiosidade. Nunca vi nada apenas em filmes.

Qual destas imagens você associa com o flamenco?

☐☒☐